Das Einheitsbewußtsein im Werke Richard Wagners

als gestaltgebende, weltanschauliche, geistesgeschichtliche und kulturhafte Grundkraft.

Eine metaphysische und kulturphilosophische Studie.
(Teildruck.)

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät
der Johann Wolfgang Goethe-Universität
zu Frankfurt am Main

von

Gustav Röll
aus Frankfurt am Main

Druck: H. Th. Scheurle, Frankfurt a. M.-Offenbach.
1934

Referent: Professor Dr. G. Burckhardt,
Korreferent: Professor Dr. F. Schultz.

Tag der mündlichen Prüfung: 13. Juni 1934.

Dieser Druck
bildet nur einen Teil der von der Fakultät angenommenen Abhandlung.
Die ganze Arbeit wird in den „Bayreuther Blättern" vom Jahrgang 1935
ab in periodischer Folge erscheinen.

Inhalts-Verzeichnis

Die geistesgeschichtliche Einheit Weimar – Bayreuth

Meinem verehrten Lehrer und Freund
Prof. Dr. F. Schultz!

I. Hie Klassik — hie Romantik?

(Zugleich eine Erörterung des Führerproblems.)

„Die Kunstsprache der Schulen ist von gestern her; das Ewige der Sache nach, wenn es dies ist, sucht immer zuletzt auch das Ewige dem Ausdruck nach."
Schelling.

Ueber ein Jahrhundert ist seit Goethes Tode verflossen, über ein halbes seit dem Heimgang Richard Wagners. Fragen wir uns, ob nach so langer Zeit aus der schon geminderten Masse stofflicher Unterlagen — trotz aller Bereicherungen im einzelnen — ein für das zukünftige geistige Leben der deutschen Nation wertvolles geistiges Bild im Sinne unseres Themas zu gewinnen sei, so müssen wir zunächst gestehen, daß die von der Geschichtswissenschaft der verflossenen liberalistischen Zeit so gepriesene Nachprüfung der zeitgenössischen und späteren Quellen auf ihren „Wahrheitsgehalt" hin nur zu einer Sammlung einstiger Auffassungen führt, daß im Grunde gar nicht die Vergangenheiten selber als peinlich genauer Abklatsch ihres wirklichen Lebens unter dem Blick der Forschung hell werden, sondern nur das, was von ihnen noch unvergangen, was an ihnen unvergänglich ist: der lebendige g e i s t i g e G e h a l t dieser V e r g a n g e n h e i t e n, kraft dessen die Seele die Enge ihres Seins sich freiheitsuchend erweitert mit der Fülle stolzer Ueberlieferungen, um aus diesen Kraft und Mut zu gewinnen, sie auch vorwärts mit Hoffnungen und höchsten Z i e l e n zu beleben, und so, Vergangenheit und Zukunft in gestaltungsfreudiger Gegenwart der kulturellen Neuordnung des Dritten Reichs in eine E i n h e i t zusammenfassend, ein G l e i c h n i s v o m e w i g e n W e s e n u n d W e r d e n d e r d e u t s c h e n S e e l e zu gewinnen. Dies allein aber heißt uns: schöpferische Forschung auf dem weltanschaulichen Boden des neuen Staates!

Für dieses Ziel sind die Urschriften der Werke, Handschriften der Briefe unserer Großen und zeitgenössische urkundliche Belege verwandter Art, nicht minder aber auch der bildliche Anschauungsstoff Quellen erster Ordnung. Und wie echte Forschung auf diese ganz ursprünglichen Quellen zurückgeht, so werden auch wir hier bei unserem Bemühen, aus dem von der Forschung dargebotenen Stoff eine geistige E i n h e i t zu schaffen, in streng wissenschaftlichem Verfahren auf „Quellen erster Ordnung", und zwar vornehmlich auf die S e l b s t z e u g n i s s e unserer Großen, zurückgreifen, um aus ihnen den einheitlichen, neuen, das geistige Leben der Gegenwart befruchtenden Gedanken zu gewinnen.

Nun ist uns allen zwar durch unseren Erziehungsgang eine mehr oder minder deutliche Anschauung von der wirklichen und der Gedankenwelt Goethes vermittelt worden. Und wenn bezüglich Wagners auch erst im Dritten Reich die Auffassung L u d w i g S c h e m a n n s allgemein geworden ist, daß in ihm „einer der großen Offenbarer deutschen Geistes" (Ludwig Schemann, Lebensfahrten eines Deutschen, Vorwort, S. XIV) zu erblicken ist, so hat der Verfasser dieser Dissertation jene Lücke in den Bestimmungen über die Bildungsziele unserer Schulen und Hochschulen doch schon seit seiner Schülerzeit in einem Maße ausgefüllt, daß er ohne Ueberheblichkeit seinen Weg nach „Bayreuth" — im übertragenen und

wörtlichen Sinne — als selbsterkämpfte „freie Bahn" bezeichnen und daher die Lösung eines Goethe und Wagner umfassenden und auf das Ziel neuer Einheitlichkeit ihrer Auffassung gerichteten Problems nicht ohne Aussicht auf wissenschaftlich befriedigendes Gelingen wagen zu dürfen glaubt. Um die lebendige Weiterwirkung solcher schöpferischen Einsichten braucht uns dann nicht bange zu sein, erhebt sich doch die Jugend des Dritten Reichs an den herben Schicksalen und dem kühnen Siege Wagners gleichermaßen wie an der olympischen Vollkommenheit Goethes und setzt sich so mit nicht zu täuschendem natürlichen Empfinden über die wesenlosen Gegensätzlichkeiten einstiger Gelehrtenmeinungen hinweg, die wir hier mit den Mitteln hoher Wissenschaftlichkeit zu überbrücken trachten.

Das Rätsel, das uns alle menschliche Größe aufgibt — liegt ihr tiefstes Wesen und die Gewähr ihrer Dauer doch eben darin, daß sie aus demselben Borne ihrer Unergründlichkeit jede Zeit etwas anderes und zwar das ihr Förderlichste schöpfen läßt — wollen wir also im Sinne unseres Themas hier mit dem Nachweis der geistesgeschichtlichen Einheitlichkeit des „Klassikers" Goethe und des „Romantikers" Wagner als der Exponenten der beiden letzten Höhenpunkte deutscher Kulturgeschichte zu lösen versuchen. Denn was gäbe es für uns im Einheitsstaat des Dritten Reichs Willkommeneres als einen neuen Einblick in die tiefe Einheitlichkeit unserer großen kulturellen Ueberlieferung, auf die sich jene staatliche Einheit letzten Endes mitbegründet?! Und wo wäre ein solcher Versuch auch historisch eher am Platze, als in der Geburtsstadt Goethes an eben der Hochschule, die seinen Namen trägt?!

Das stärkste Hindernis auf dem Wege zu dieser Einsicht wäre also die Frage: „klassisch" oder romantisch", die noch zu Goethes Lebzeiten aufkam und bei seiner, mehr noch später bei Wagners Beurteilung eine wichtige und leider die Geister für lange Zeit scheidende Rolle gespielt hat. Wie hemmend ihr Einfluß gewesen, erfahren wir aus Schillers Worten schon über den jungen Goethe: „Als der berühmte Verfasser (mit seinem ‚Götz') zum erstenmal in der Literaturwelt auftrat, widerfuhr ihm von dem großen Haufen seiner Kritiker, was jedem Schriftsteller, der sich auf eine außergewöhnliche Art ankündigt, von dem Haufen gewöhnlich widerfährt. Aus seinen ersten Produkten wies man ihm sein Fach an; man zog daraus den Schluß auf alle folgenden, man setzte seinem Genie Regel und Grenze." Was vom jungen Goethe hier gesagt ist, gilt fast noch mehr von dem „klassischen" der zweiten Lebenshälfte. Er verwahrt sich wohl auch selber dagegen in der maßvoll zurückhaltenden Art, die wir später mehr und mehr an ihm beobachten: „Solange ein Kunstwerk nicht da ist, hat niemand einen Begriff von seiner Möglichkeit; sobald es dasteht, bleibt Lob und Tadel nur immer subjektiv". Auch Richard Wagner wendet sich schon früh wider alle Versuche einer toten Schablonisierung seines Schaffens. Bereits in der „Mitteilung an meine Freunde" (Zürich, 1851) lesen wir: „Den ‚Lohengrin' verstehen konnte somit nur derjenige, der sich von aller modernen, abstrahierenden, generalisierenden Anschauungsform für die Erscheinungen des unmittelbaren Lebens freizumachen vermochte. Wer solche Erscheinungen, wie sie dem individuellsten Gestaltungsvermögen unmittelbar tätiger Lebensbeziehungen entspringen, nur unter einer allgemeinen Kategorie zu fassen versteht, kann an ihnen so gut wie nichts begreifen, nämlich nicht die Erscheinung, sondern eben nur die Kategorie, in die sie — als in eine voraus fertige — in Wahrheit gar nicht gehört. Wem am ‚Lohengrin' nichts weiter begreiflich erscheint, als die Kategorie ‚christlich-romantisch', der begreift eben eine nur zufällige Aeußerlichkeit, nicht aber das Wesen seiner Erscheinung." (Ges. Schr. 2. Aufl. IV, 298.) Hier lehnt also der schaffende

Künstler selbst wortwörtlich die Kategorie „romantisch" ab, von der hier die Rede sein soll; mit ihr aber steht und fällt auch die Kategorie „klassisch", da sie ja nur als Gegensatz zu jener einen Sinn hat.

Diese klare Entscheidung der Schaffenden selbst läßt uns mehr als alle gelehrten Spitzfindigkeiten aufhorchen; sagt doch Goethe bündig und treffend vom überlegenen Wert der Kunsturteile aus Künstlermund: „Man beurteilt nichts recht, als was man selbst hervorbringen kann."

So rüttelt der Widerspruch der Schaffenden selbst unser „intellektuelles Gewissen" wach. Um unsere Frage nun zu klären, wollen wir uns zunächst einmal von Goethe selber Aufschluß über ihre Entstehung geben lassen.

Am 21. März 1830 erzählt er Eckermann: „Der Begriff von klassischer und romantischer Poesie, der jetzt über die ganze Welt geht und so viel Streit und Spaltungen verursacht, ist ursprünglich von mir und Schiller ausgegangen. Ich hatte in der Poesie die Maxime des objektiven Verfahrens und wollte nur dieses gelten lassen. Schiller aber, der ganz subjektiv wirkte, hielt seine Art für die rechte, und um sich gegen mich zu wehren, schrieb er den Aufsatz über naive und sentimentale Dichtung. Er bewies mir, daß ich selber wider Willen romantisch sei und meine ‚Iphigenie', durch das Vorwalten der Empfindung, keineswegs so klassisch und im antiken Sinne sei, als man vielleicht glauben möchte. Die Schlegel ergriffen die Idee und trieben sie weiter, so daß sie sich denn jetzt über die ganze Welt ausgedehnt hat und nun jedermann von Klassizismus und Romantismus redet, woran vor fünfzig Jahren niemand dachte."

Das gleiche gilt auch von „Tasso", dem Werk, welches, wenig später als „Iphigenie" entstanden, mit diesem zusammen die typisch „klassische" Dichtung Goethes verkörpert. Goethe selbst macht sich im Gespräch vom 3. Mai 1827 mit Eckermann gerade hinsichtlich dieses Werkes ausdrücklich das Urteil Ampères zu eigen: „Sehr treffend nennt er . . . den ‚Tasso' einen gesteigerten ‚Werther'." Dieses „klassische" Werk wäre also eine Steigerung des doch unzweifelhaft „romantischen" Werther? Klassik wäre nicht der Art, sondern nur dem Grad nach von Romantik verschieden, und noch dazu keine Abschwächung, sondern im Gegenteil eine „Steigerung" der Romantik? Dieses Rätsel löst sich uns, wenn wir dem Worte Schillers vom „Vorwalten der Empfindung" folgend, tiefer eindringen in das Wesen von Klassik und Romantik und dabei auch die Spur einer wesenhaften Gleichheit beider nicht außer acht lassen, die das zuletzt erwähnte Goethe-Wort andeutet. Wir dürfen damit zugleich eine wertvolle Beleuchtung des einheitlichen geistigen Bildes von Weimar und Bayreuth zu gewinnen hoffen. Freilich bedeutet ein solches Verfahren: den schweren, aber königlichen Weg gehen, auf dem nicht aus der vorhandenen Stoffmasse eine künstliche Deutung mühsam herausdestilliert wird, sondern umgekehrt aus schöpferischer Kraft des eigenen Seelentums die innere Struktur der vorhandenen Erscheinungen in ihrer organischen Ordnung sich dem forschenden Geiste lichtvoll enthüllt. Diese der lebendigen Seele entspringende Einsicht aber ist die in das dynamische Wesen der kulturgestaltenden Mächte.

Das Klassische erscheint uns dergestalt als Zielvollendung, als höchste Erfüllung kulturhaften Gestaltverlangens, das Romantische als Zielstrebung, als die Ausdruck suchende unendliche Bewegung der Seele.

Klassik ist uns Höhepunkt, Abschluß einer Kunst, ja eines ganzen Kulturabschnitts, in der entscheidenden Bändigung ihres Lebensgefühls durch die alle schöpferischen Kräfte einbeziehende Form.

Romantik ist uns Entwicklung selber, Fluß des Lebens, das mit neuen Fühlbarkeiten zu neuer Formung drängt; ist uns Wollust des

Werdens und Gestaltens in der Entschleierung innersten Fühlens. „Panta rei“, alles ist im Fluß, so lautet der Richtgedanke aller Romantik.

Diese Deutung von Klassik und Romantik wird durchaus durch ihre wirkliche Schätzung im Leben der Völker bestätigt. Denn während z. B. das Gedenken Goethes 1932 gleichmäßig in aller Welt eine Besinnung auf die klassische Höhe abgeschlossener deutscher Vergangenheit war, bedeutete das Gedenken Richard Wagners 1933 bei aller Weltbedeutung doch in viel höherem Maße eine besondere Angelegenheit der werdenden deutschen Gegenwart, in der die von seiner Kunst ausgehenden Kräfte einer stolzen, national gerichteten, „stahlharten“ Romantik erst recht fruchtbar zu werden beginnen. Die Verständnislosigkeit der Vor- und Nachkriegszeit für die deutsche Tiefe der Romantik war Seelenarmut, Unfähigkeit zum Nacherleben der künstlerischen Verklärung, die in aller Romantik der Inbegriff des Seelischen, die Sehnsucht, erfährt. Ja, Sehnsucht ist der letzte Sinn aller Romantik, aller deutschen Weltauffassung überhaupt, was uns seit dem geistigen Umbruch von 1933 mit seiner Rückkehr zu den Tiefen des ewig schöpferischen Volksgeistes eigentlich erst wieder voll verständlich ist. Nicht zufällig, sondern aus tiefer innerer Wesensgesetzlichkeit ist darum Bayreuth der künstlerische Mittelpunkt des Neuen Reiches, Bayreuth, dessen Festspiel vom mythischen Beginne deutschen Werdens über die Hoch-Zeit des Mittelalters bis auf unsere Tage den Bogen ununterbrochener einheitlicher innerer Entwicklung spannt. Ja, selbst im klassischen Weimar ist, wie die Hinweise auf den „romantischen“ Gehalt der typisch klassischen Werke „Iphigenie“ und „Tasso“ zeigen diese romantische Entwicklung mitentscheidende Gestaltungsmacht gewesen. Von ihr einzig ist auch unseres Volkes seelische Wiedergeburt zu erwarten.

Das Klassische aber tritt in seine Rechte am Zielpunkt romantischer Werkvollendung als der Romantik Höhepunkt und letzte Erfüllung. Im Auf und Nieder romantischer Entwicklung gewährt das Klassische jenen zeitlosen Blick des Menschenauges in die Ewigkeit, wie er nur unseren Größten vergönnt ist, die, wie Beethoven so schön sagt, der Gottheit näher stehen als andere Menschen und von dort aus ihre Strahlen unter die Menschheit verbreiten.

Romantik und Klassik lösen einander ab in ewigem Wechselspiel. Und „Bändigung der romantischen Gefühlsbewegung durch die klassische Form“ — dies also ist die Formel, in der sich nun Romantik und Klassik zu vereinigen scheinen und die, in dem Worte vom „klassischen“ Tasso als einer Steigerung des „romantischen“ Werther schon vorgebildet, sich dem Unterschied von „dionysisch“ und „apollinisch“ nähert. Doch unserer neu errungenen Erkenntnis kommt noch eine besondere Autorität zu Hilfe — Goethe selbst. Erhalten wir doch von ihm an anderer Stelle die Belehrung, klassisch und romantisch sei im Grunde geradezu eins. Am 17. Oktober 1828 hat er mit Friedrich Soret aus Genf eine Unterredung, über die dieser folgenden — von Eckermann bearbeiteten und im Anhang seiner „Gespräche“ mitgeteilten — Bericht gibt: „Auch hat der ‚Globe‘ für Goethe dadurch noch ein besonderes Interesse, daß die .... Freiheiten der romantischen Schule, oder vielmehr die Befreiung von den Fesseln nichtssagender Regeln, darin oft sehr lebhaft verteidigt werden. ‚Was will der ganze Plunder gewisser Regeln einer steifen, veralteten Zeit!‘, sagte er heute, ‚und was will all der Lärm über klassisch und romantisch! Es kommt darauf an, daß ein Werk durch und durch gut und tüchtig sei, und es wird auch wohl klassisch sein‘.“ Dies ist eine Bestätigung unserer oben errungenen Erkenntnis, zugleich freilich ein scheinbarer Widerspruch zu Goethes weiter oben angeführten Worten. Hier heißt es: dem neuen Rätsel mutig ins Antlitz schauen, und siehe da, schon schwinden die Schleier von ihm, und der

neue Widerspruch führt zu neuer Einsicht: Goethe spricht hier zweifellos nicht vom Wesens-, sondern vom Wertunterschiede beider, und wir müssen ihm Dank wissen, daß er, der weiten Kreisen als typischer Klassiker gilt, das gewichtige Ansehen seiner Persönlichkeit gegen jede wertunterscheidende Deutelei einsetzt! „Was will der ganze Plunder . . . .!", sagt der Greis von Weimar mit erfrischender Jugendlichkeit und erinnert uns damit an den Schöpfer der „Meistersinger", der seinen Hans Sachs von der Bühne herab ein Gleiches verkünden läßt und damit selbst die einheitliche Linie Weimar—Bayreuth aufzuzeigen scheint:

„Wollt Ihr nach Regeln messen,
Was nicht nach Eurer Regeln Lauf,
Der eignen Spur vergessen,
Sucht davon erst die Regel auf!" (Vers 770—773.)

Der ganze künstliche Gegensatz von „klassisch" und „romantisch" zerfließt also in nichts; seine theoretische Weisheit wird mehr als vollgültig ersetzt durch den aus den Worten unserer Größten selbst zu entnehmenden lebendig-wahren Maßstab ihres Wesens und Wertes: den inneren Gehalt, die Tüchtigkeit, das heißt aber die Bedeutung eines Werkes zur Heranbildung tüchtiger Menschen. In dieser volkserzieherisschen Funktion liegt die edelste Aufgabe aller Kunst, mit welcher sie zurückkehrt zu ihrem Ursprung: der Volksverbundenheit. Und so wölbt sich, nachdem die trügenden Kulissen „klassisch" und „romantisch" vor dem hellen Lichtstrahl der Forschung gefallen sind, vor dem Blick unbestechlicher Einsicht ein verbindender Bogen innerer Einheitlichkeit von Weimar zu Bayreuth und von Bayreuth zum Dritten Reich! —

Nun gibt es aber zu unserem Thema noch ein ganz anderes Wort Goethes von gar bösem Klang, das wir aber der wissenschaftlichen Vollständigkeit halber nicht übergehen dürfen, das nämlich, wo er Eckermann gegenüber sagt: „Das Klassische nenne ich das Gesunde, und das Romantische das Kranke." (Gespräch vom 2. April 1829.) Wenig später setzt er im gleichen Gespräch „klassisch" mit gesund und tüchtig gleich und fährt wörtlich fort: „Das meiste Neuere ist nicht romantisch, weil es neu, sondern weil es schwach, kränklich und krank ist, und das Alte ist nicht klassisch, weil es alt, sondern weil es stark, frisch, froh und gesund ist. Wenn wir nach solchen Qualitäten Klassisches und Romantisches unterscheiden, so werden wir bald im reinen sein." Die Methode des Totschweigens, mit der man das auf den ersten Blick gar unbequeme Wort um seine Wirkung hat bringen wollen, scheidet für uns als Wissenschaftler natürlich aus, vielmehr ist uns eine neue Schwierigkeit nur ein Anreiz mehr, nach einem neuen und vielleicht ungeahnten Zugang zu alten Problemen zu suchen. Eckermann selbst dürfte jenes Wort freilich aufgezeichnet haben, ohne die ganze Tiefe dieses Ausspruchs zu ahnen, und wohl aus keinem anderen Grunde, als aus dem Wunsche heraus, persönlichem Groll Luft zu machen und den „feindseligen" Romantikern etwas am Zeug zu flicken, von denen sein nicht gerade umfassender Geist nicht viel mehr zu begreifen schien, als daß sie seinem Meister die schuldige Ehrfurcht zwar erwiesen, doch ohne dabei, wie er selbst, servil zu werden. Was aber mag Goethe zu einem solch scharfen und mit anderen Aeußerungen aus seinem Munde in so unversöhnlichem Gegensatz stehenden Ausspruch veranlaßt haben?

Eine unscheinbare und doch, wie es uns bedünken will, nicht unbedeutende Entdeckung ließ uns zugleich eine neue Antwort auf jene Frage finden. Diese Entdeckung ist der auf eine ähnliche Unterscheidung, wie die von klassisch und romantisch im obigen Ausspruch hinauslaufende Bedeutungsunterschied des Wortes und Begriffs „Uebermensch" bei Goethe und bei Nietzsche. Dieses Wort, das mit

dem Auftreten Nietzsches und dessen zweifellos „romantischem" Uebermenschen-Ideal sich über die ganze Welt verbreitete, kommt bei Goethe in einem ganz besonderen, ausdrucksvollen Sinne vor, der, höchst kennzeichnend für die tiefgehende Wesensverschiedenheit Goethes und Nietzsches, zugleich uns aufschlußreich für jenes seltsame Goethe-Wort ward.

Nietzsche, innerlich zerrissen, ewig das verlorene Heil suchend, der Exponent des westeuropäischen Menschen um die Jahrhundertwende, der Führer, der doch selber vom Wege der Erlösung abirrte, und noch nicht über den Zwiespalt hinauskam, an dem unsere ganze Kultur krankt, gestaltet sein Uebermenschenideal aus dem Gegensatze seines Wesens heraus, als das Ersehnte, vielleicht schon einmal Dagewesene, jedenfalls aber zu Erringende und doch nicht in ihm Liegende, unbestimmt in der Gestalt, verschwommene Ahnung, „sehnsücht'ge Mahnung" (Richard Wagner, „Tristan und Isolde", Vers 1761), in vielen Zügen verzerrende Uebersteigerung geschichtlicher Vorbilder, darunter so fragwürdiger, wie z. B. des Cesare Borgia, der eher den Namen eines Unmenschen statt den eines Uebermenschen verdiente.

Goethe hingegen, selbst wahrem Uebermenschentum nahe und dieses erlebend, als er in seherischer Schau, in trunkner Phantasie jene grandiose Fabel besang, die zu ewig neuen Liedern den Sinn der Sterblichen begeistern wird, die Fabel von dem Lichtbringer Prometheus, — prägt ein ganz anderes Uebermenschenbild aus. An zwei bedeutsamen Stellen begegnet uns bei ihm das Wort „Uebermensch", und unsere Entdeckung beginnt mit der Feststellung, daß also der Begriff des „Uebermenschen" gar nicht so neu ist, wie Nietzsche selbst und seine Nachbeter ihn hinzustellen liebten.

Das eine Mal findet sich jenes Wort an einer Stelle der „Faustdichtung" (Vers 490), wo der Erdgeist Faust in grausamem Hohn den „Uebermenschen" nennt. Wir stellen diese Verse voran, weil in ihnen gleichsam jenes traumhaft-kranke Ideal Nietzsches durch den gesunden jungen Goethe zurückgewiesen wird. Die allbekannten Verse lauten:

„Welch erbärmlich Grauen
Faßt Uebermenschen Dich?! Wo ist der Seele Ruf?
Wo ist die Brust, die eine Welt in sich erschuf
Und trug und hegte? Die mit Freudebeben
Erschwoll, sich uns, den Geistern,. gleich zu heben?"

Positiven Aufschluß über Goethes Auffassung vom Uebermenschentum gewinnen wir gegenüber jener mehr negativen Fauststelle aus einem Verse des Gedichtes: „Zueignung", wo der Dichter mit dem idealen, göttlichen Zuge seines Zielbildes die Warnung vor Selbstüberheblichkeit und vor der aus ihr entspringenden Vernachlässigung der Pflichten einer taterfüllten Gegenwart verbindet, wenn er sagt:

„Kaum bist Du Herr vom ersten Kinderwillen,
So dünkst Du Dich schon Uebermensch genug,
Versäumst, die Pflicht des Mannes zu erfüllen."

Und daß dieser Vorwurf, den die Göttin der Wahrheit wider den Dichter selbst richtet, der aus ihrer Hand den Schleier der Dichtung empfangen soll, also eine Selbstanklage des Dichters in seinem eigenen Werke darstellt, umgibt das Uebermenschenbild Goethes sehr im Gegensatz zu Nietzsches „Herrenrecht"-Anmaßungen mit dem hohen Schimmer der Selbstüberwindung", von der der Dichter selber singt: „Von der Gewalt, die alle Wesen bindet, befreit der Mensch sich, der sich überwindet." (Goethe, Die Geheimnisse, 191 ff., Weimar. Ausg. B. 16, S. 178.) In dieser Linie der Befreiung durch Selbstüberwindung kündigt sich schon

das große Thema der Entsagung und Ehrfurcht an, das Goethes zweiter Lebenshälfte so sehr das Gepräge gibt, daß eine seiner wichtigsten Dichtungen aus dieser Zeit, die „Wanderjahre“, geradezu den Untertitel: „Die Entsagenden“ trägt. Und zur vollen Beleuchtung des Gegensatzes zu Nietzsche sei eine kleine, wenig beachtete Stelle im Kapitel: „Von den drei Verwandlungen“ in Nietzsches „Also sprach Zarathustra“ angeführt: „Meine Brüder, wozu bedarf es des Löwen im Geiste? Was genügt nicht das lastbare Tier, das entsagt und ehrfürchtig ist?“. Klingt dies nicht fast, als sollten es zwei Spitzen gegen Goethes Menschenideal sein, der in der Beschränkung erst wahre Meisterschaft finden wollte, als der gesunde, harmonische und damit der ungesunden Grenzenlosigkeit Nietzsches gegenübertretende Mensch?!

Goethes Weg vom Menschen zum Uebermenschen, der Weg der Selbstüberwindung und Entsagung, ist denn freilich, im Gegensatz zu Nietzsches Irrwegen, gangbar und von den großen Vorbildern der geschichtlichen Menschheit tausendfach künstlerisch ausgeprägt, tausendfach begangen worden. Es ist auch der Weg — Parsifals, und so vernimmt der hellhörig Lauschende ganz in der Ferne, ganz in der Höhe Goetheschen Seelentums das Läuten der heiligen Gralsglocken. Der gleiche Schimmer der Heiligung umfließt zuletzt Weimar und Bayreuth, der Lichtbogen der inneren Einheitlichkeit tut sich abermals vor unseren Blicken auf. Für diese unseren Gedankengang krönende Einsicht findet sich nun ein „klassischer“ Beleg mehr negativer Art bei Richard Wagner, wo er selber zwischen dem „Faust“ (II. Teil) und seinem „Ring“ einen Vergleich allgemeiner weltanschaulicher Art, jedoch mit besonderer Beziehung auf die regeneratorische Sendung der Kunst in unserer entgötterten Zeit, zieht und so die enge Verbundenheit „edler Geisterschaft“ beweist. Er schreibt: „Soviel Kluges und Vortreffliches über die Erfindung des Geldes und seines Wertes als allvermögender Kulturmacht gedacht, gesagt und geschrieben worden ist, so dürfte doch seiner Anpreisung gegenüber auch der Fluch beachtet werden, dem es von je in Sage und Dichtung ausgesetzt war. Erscheint hier das Gold als der Unschuld würgende Dämon der Menschheit, so läßt unser größter Dichter endlich die Erfindung des Papiergeldes als einen Teufelsspuk vor sich gehen. Der verhängnisvolle Ring des Nibelungen als Börsen-Portefeuille dürfte das schauerliche Bild des gespenstigen Weltbeherrschers zur Vollendung bringen.“ (Ges. Schr. 2. Aufl. X, S. 268.) Dieses Wort Richard Wagners ist für unser Thema der Einheitlichkeit in jedem Betracht von besonderer Bedeutung. Nicht nur zieht Wagner selber eine einheitliche Linie der Sage und Dichtung „von je“ bis zum „Faust“ unseres „größten Dichters“ und darüber hinaus zu seinem eignen „Ring“, sondern er bezeichnet auch geradezu sein Werk als die „Vollendung“ des vorangegangenen „Faust“ und die Krönung jener ganzen Linie göttlicher Warnung in der Kunst vor dem Fluche des Scheinglücks satanischer Mächte. Nennt er dabei „Faust“ und „Ring“ ausdrücklich als die Vollendungen jener Linie, so bestätigt er damit unsere dynamische Auffassung des Klassischen als Gipfelungen romantischer Bewegung.

Nun fällt uns aber auf, daß diese Gipfelungen, in denen wir die künstlerischen Ausdrucksformen ihres Menschenidealbildes erblicken dürfen, ins Religiöse münden, sehr im Gegensatz zum ganz diesseitigen Uebermenschenideal Nietzsches. Diese unsere Auffassung bestätigt auch Richard Wagner: „Der adelig ruhige Gang, mit dem Egmont das Schaffot beschritten, führte den glücklichen Dichter durch das Wunderland der Myrthe und des Lorbeers, von den in Marmorpalästen an zartesten Seelenleiden dahinsiechenden Herzen zur Erkenntnis und Verkündigung des erhabenen Mysteriums des ewig Weiblichen, des unvergänglichen Gleichnisses, welches, sollte einst die Religion von der Erde verschwunden sein,

das Wissen ihrer göttlichen Schönheit uns ewig erhalten würde." (Ges. Schr. VIII, S 76) Und als ob diese bedeutsamen Zusammenhänge zwischen Weimar und Bayreuth, für die unsere Gelehrten mit wenigen Ausnahmen, wie Max Koch in Breslau und Franz Schultz in Frankfurt a M, so lange blind gewesen, gar nicht genug betont werden könnten, finden wir noch einen weiteren Beleg bei Richard Wagner selbst, wo er tiefsinnig zeigt, in welcher Weise sein allgemeinsames Kunstwerk aus dem hohen Weimarer Erbe gleichsam hervorwachse: „Dürfen wir dem tiefsten Dichterwerk eine Deutung für uns zu geben versuchen, so verstehen wir unter dem: ‚Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis' — den Geist der bildenden Kunst, der Goethe so lange und vorzüglich nachstrebte, unter dem: ‚Das ewig Weibliche zieht uns hinan' aber den Geist der Musik, der aus des Dichters tiefstem Bewußtsein sich emporschwang, nun über ihm schwebt und ihn den Weg der Erlösung geleitet." (Ges. Schr. IX, S. 125.)

Nachdem wir nun den Weg der Kunstentwicklung vom Klassischen und Romantischen her bis zum Zielpunkt ihrer Einheit, den sie eben in der Aufgabe der Menschenbildung erreichen, verfolgt haben, bleibt uns auf diesem Höhepunkt unserer Einsicht, wo die vollkommene Einheitlichkeit ins Religiöse mündet, noch die Aufgabe, eine naheliegende Fehlmeinung wissenschaftlich zu widerlegen.

Diese Fehlauffassung ist die im Zusammenhang mit dem Uebermenschenproblem besonders naheliegende Meinung, daß das Idealbild Goethes und Wagners, eben weil „Faust" und „Parsifal" dem christlichen Glauben so nahestehen, im Grunde ein „übernatürliches" sei Wort und Begriff des „Uebernatürlichen" birgt in sich eine absolute Denkunmöglichkeit, insbesondere aber zur Kennzeichnung des christlichen Glaubens als einer Lehre vom „Uebernatürlichen" einen Irrtum, vor dem schon der Kirchenvater Aurelius Augustinus vor eineinhalb Jahrtausenden warnte, wenn er in den „Confessiones" sagt, ein Wunder gehe nicht gegen die Natur, sondern gegen unsere Naturerkenntnis: eine Auffassung, die dann in der mittelalterlichen Scholastik herrschend wird. Trotzdem bezeichnet man als „übernatürlich" noch heute gemeinhin fälschlicherweise das, was über menschliche Erkenntnis geht oder doch zu gehen scheint. Die Natur aber im Sinne des Heiligen Augustinus ist durchaus wesenseins mit Gott, und daß dies auch die übereinstimmende Auffassung aller Großen ist, zeigt ganz wörtlich der von Goethe, wohl im Anschluß an Spinozas „deus sive natura" geprägte Ausdruck: die Gott-Natur. Uebernatürlich" hieße also soviel wie — übergöttlich, woran die ganze Vermessenheit und Widersinnigkeit dieser Meinung zutage tritt. Richtiger und besser wäre es dann noch, das über menschliche Erkenntnis Gehende eben als das Uebermenschliche zu bezeichnen. Und von diesem Gesichtspunkt aus gelangen wir zu unserem Ausgangspunkt zurück. „Uebermensch" in diesem Sinne bezeichnet den über die Grenzen menschlicher Erkenntnis, d. h. menschlichen Verstandes, hinaus die gesamte Gott-Natur mit seiner Seele und von ganzem Herzen erfassende und zu immer höherer Einsicht reifenden Menschen, den Menschen des vollkommenen Glaubens, auf dessen höchstes Ideal, Jesus Christus, den Erlöser selbst, sowohl „Faust" wie „Parsifal" hindeuten. Und so tritt der „kranken" Romantik des Uebermenschen Nietzsches das „gesunde" klassische Ideal gegenüber, in dem Goethes und Richard Wagners Kunst sich einen.

Aber der Umweg über den Uebermenschenbegriff, den wir machten, um das Rätsel vom Goethewort über klassisch und romantisch als gesund und krank zu lösen und zum Kernpunkt unseres Themas zurückzufinden, läßt uns zugleich noch erkennen, wie sehr gerade unser Thema mit brennen=

den Problemen der Gegenwart verbunden ist. Dieser Frage wenden wir uns zum Abschluß dieser Teilerörterung zu.

Ohne dem Genius Nietzsches zu nahe zu treten und ohne seine große Bedeutung, besonders in der grundlegenden Kulturkritik seiner „Unzeitgemäßen Betrachtungen", zu verkennen — wer würde uns seine Zustimmung versagen, wenn wir, wie oben angedeutet, das klassische, in „Faust" und „Parsifal" gipfelnde Uebermenschenbild das gesunde, das romantische Nietzsches aber als krankhaft empfinden? Aehnliches mag Goethe vorgeschwebt haben, als er vom Romantischen als dem Kranken und vom Klassischen als dem Gesunden sprach. Und zweifellos gibt unsere oben gefundene Formel für das Verhältnis des Klassischen zum Romantischen — Bändigung der romantischen Gefühlsbewegung durch die klassische Form — auch einen durchaus brauchbaren Wertmesser für das Uebermenschenbild Goethes wie Wagners und andererseits Nietzsches ab. Während das erste Ideal nichts anderes besagt, als Goethes Vers:

„Vergebens werden ungebundne Geister
Nach der Vollendung reiner Höhe streben.
Wer Großes will, muß sich zusammenraffen.
In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister!
Und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben!"

(Kunstgedichte und Ged. zu Bildern, 1. 10 f.), verschwimmt Nietzsches Ideal nicht nur ins Grenzenlose, Uferlose, ist formlos, gestaltlos, sondern es stellt auch noch dem Uebermenschen sich selbst als einziges Gesetz seines Handelns hin, ja es macht geradezu in einer verstiegenen Umkehrung aller Gegebenheiten das Handeln des „Uebermenschen" zum Gesetz der Welt. Dies aber heißt *Ideal mit Illusion verwechseln* und an die Stelle von Zucht und Ordnung Chaos und Anarchie setzen!

An Nietzsches Weg zum Trugbild seines Uebermenschen ist die Tafel mit den tiefbegründeten Geboten der Heiligen Schrift beseitigt, der Uebermensch darf von allen Bäumen des Paradieses essen, er darf überhaupt tun, was ihm beliebt — kein Wunder, daß in der Gefolgschaft dieses wahnwitzigen Gaukelbildes sich viele einfanden, die in dem Gebot: „Tu, was du willst!", den rechten Weg zum Uebermenschentum erblickten. Dies aber ist der gerade Weg zum *Anarchismus*, und so hatte denn auch das fahle Gespenst des Uebermenschen Nietzsches nicht zufällig die Führerschaft in dem Totentanz übernommen, den unsere Zeit, das hohe Erbgut der überlieferten Kultur einschließlich der höchsten Glaubenswerte, nicht verstehend, geschweige denn fähig, es erhaltend und mehrend zu verwalten, auf seinen von der Zivilisation notdürftig übertünchten Trümmern vollführte. Auch das hat der Seherblick *Goethes* vorausgeschaut: „. . . alles soll alles werden. Eigentlich aber, weil die meisten Menschen selbst formlos sind, weil sie sich und ihrem Wesen keine Gestalt geben können, so arbeiten sie, den Gegenständen ihre Gestalt zu nehmen, damit ja alles loser und lockerer Stoff werde, wozu sie auch gehören. Alles reduzieren sie zuletzt auf den sogenannten Effekt, alles ist *relativ*, und so wird alles relativ, außer dem Unsinn und der Abgeschmacktheit, die denn auch ganz absolut regieren." (Wilhelm Meisters Lehrjahre, VIII, 7.) Ja, im „Faust" selbst ist gerade dieser Relativismus eine der Mächte, die überwunden werden: während der der Wissenschaft ergebene Faust im Anfang alles als eitel erklärt, bezeichnet Goethe selbst diese Behauptung als falsch und gotteslästerlich und läßt Faust später (Vers 11409) diesen Fluch ein Frevelwort nennen. Der heutige *Relativismus*, weltanschauliches Bild der allgemeinen Halt- und Ziellosigkeit unserer zeitgenössischen Kultur, die bei uns erst mit dem nationalsozialistischen Umbruch ihr Ende fand, wirft hier die ersten, unheilverkündenden Schatten seiner Heraufkunft mitten hinein in das sonnige „klassische" Weimar. Ihn überwinden aber heißt: eben auf die

echten, alten, gesunden Ideale zurückgreifen. Dies ist auch das Bestreben Richard Wagners, welcher ausruft: „Heil dir, Goethe, der du die Helena dem Faust, das griechische Ideal dem deutschen Geiste vermählen konntest! Heil dir, Schiller, der du dem wiedergeborenen Geiste die Gestalt des ‚deutschen Jünglings' gabest, der sich mit Verachtung dem Stolze Britanniens, der Pariser Sinnenverlockung gegenüberstellt!" (Ges. Schr VIII, S. 36.) Die von uns zu erweisende Einheitlichkeit im geistesgeschichtlichen Sinne will eben auch ein Beitrag zu einem solchen Zurückfinden zu organischer Erneuerung unserer gegenwärtigen Kultur sein.

Wendet man uns nun ein, daß diese auf die brennenden Fragen und Nöte der Gegenwart zielenden Forderungen sich doch schon zu weit von unserem Ausgangsthema entfernten, so veranlaßt man uns, die enge Verbundenheit dieser Fragen mit dem Thema „klassisch oder romantisch" noch einmal durch ein Wort Nietzsches zu betonen, das, bei aller Tiefe bisher unbeachtet geblieben, einmal „neuentdeckt" werden muß. Nietzsche schreibt an Peter Gast: „Ihre Worte über ‚reaktive Musik' haben mich sehr interessiert; der Gesichtspunkt könnte deutlicher sein als ‚klassisch' und ‚romantisch' — und vielleicht derselbe" (Nizza, 15. Januar 1888.) Hier ahnt also der Schöpfer jenes von uns zurückgewiesenen Irrlichtideals selbst, von einem Freundeswort angeregt, das wahre Heil.

Nun kommt es uns aber zuletzt, da wir ja die geistigen Lebensbedürfnisse unseres Volkes allein im Auge haben, weniger auf die Kategorien „romantisch" oder „klassisch" und ihre Einheit an sich, als vielmehr auf die Persönlichkeiten an, die dahinterstehen, und die in ihrer Einheitlichkeit erst ihr wahres Führertum erweisen. Wir werfen darum zuletzt noch, nachdem Goethe im Verlauf unserer Untersuchung sooft zu Worte gekommen, einen Blick auf die Persönlichkeit Richard Wagners in den Grenzen unseres Sonderthemas, um zu erkennen, mit welchem tiefen Grund gerade er der Große gewesen ist, der nach dem geistigen Umbruch der nationalsozialistischen Erhebung als erster geistiger Führer aus der Vergangenheit vor die Volksseele trat.

Freilich hat er den Stoff seiner Werke großenteils von den Romantikern übernommen. Aber wichtig ist, daß dies die starke, stahlharte, nationale Romantik war, der wir die Erschließung unseres Sagen- und Märchengutes, wie die Grundlegung der deutschen Volkskunde und Sprachwissenschaft danken. Deren Errungenschaften führte Wagner durch seine hohe Kunst dem lebendigen Verständnis der deutschen Volksseele wieder nahe. Aus „romantischen" Unklarheiten, Schiefheiten, Willkürlichkeiten führt er das gelehrte Geschichts- und Kulturbild deutscher Vergangenheit zur lebendigen Ganzheit und einheitlich geschlossenen Wirksamkeit seines allgemeinsamen Kunstwerks. Seiner ganzen Persönlichkeit nach stand er in vollem, ja bewußtem Gegensatz zu „romantischem" Wesen, sittlich wie künstlerisch: männlich-ernst und fest, jeglicher Spielerei in der Kunst wie im Leben abhold, fern den Eitelkeiten der vielerörterten „romantischen Ironie", stellte er dieser die goldene Heiterkeit gegenüber, die die „Meistersinger" spiegeln, und von der Nietzsche das schöne Wort gesprochen (IV. Unzeitgemäße Betrachtung. Richard Wagner in Bayreuth. 1875/76. Kap. 8: Kröner-Ausgabe II, S. 462): „Wer sich über die Nachbarschaft des Tristan und der Meistersinger befremdet fühlen kann, hat das Leben und Wesen aller wahrhaft großen Deutschen in einem wichtigen Punkte nicht verstanden: er weiß nicht, auf welchem Grunde allein jene eigentlich und einzig deutsche Heiterkeit Luthers, Beethovens und Wagners erwachsen kann, die von anderen Völkern gar nicht verstanden wird und den jetzigen Deutschen selber abhanden gekommen scheint — jene goldhelle durchgegorene Mischung von Einfalt, Tiefblick der Liebe, betrachtendem Sinne und Schalkhaftigkeit, wie sie

Wagner als den köstlichsten Trank allen denen eingeschenkt hat, welche tief am Leben gelitten haben und sich ihm gleichsam mit dem Lächeln der Genesenden wieder zukehren. „Bei aller Milde und Weichheit war bei ihm doch nirgends zerfließendes Gefühl, alles erhielt kraftvoll innigen Ausdruck, Erlebtes und Erschautes ward in klar umrissener, wohlabgewogener Gestalt geformt. Nicht auf allgemeine Phrasen war diese künstlerische Wiedergeburt unseres echtesten Volkstums abgestellt, sondern auf das bestimmte Ziel der Regeneration. Von Einflüssen der Romantik berührt, schuf Wagner in einer zerfahrenen Welt die festen Positionen, von denen aus das deutsche Volk seinen natürlichen Entwicklungsgang über das Jahrhundert hinaus schritt und nach einer Zeit der Verwirrung heute wieder aufnimmt. Daß dies aber keine willkürliche, der Konjunktur zuliebe hergestellte Deutung sei, dafür wollen wir denn doch am Schlusse dieses Abschnittes auch den Erweis nicht schuldig bleiben Kein Geringerer nämlich, als Nietzsche selbst, hat in der oben angeführten Schrift im gleichen Kapitel Worte geschrieben, die Zeugnis dafür sind, daß er schon 1876 kommende Dinge ahnte, Dinge, die eben unserer deutschen Gegenwart seit dem Umbruch das Gepräge geben Dort schreibt er: „Wie er (Wagner) so in Stille sein größtes Werk förderte und Partitur neben Partitur legte, geschah Einiges, was ihn aufhorchen ließ: die Freunde kamen, eine unterirdische Bewegung vieler Gemüter anzukündigen — es war noch lange nicht das ‚Volk‘, das sich bewegte und hier ankündigte, aber vielleicht der Keim und erste Lebensquell einer in ferner Zukunft vollendeten, wahrhaft menschlichen Gesellschaft" Nun, wir Heutigen können bezeugen, daß dieses Wort ein seherisches gewesen. Denn eben dazu sind uns unsere großen Ideale aus der Vergangenheit gegeben: die Moderne vom Relativismus bis zum Nihilismus und Anarchismus zu überwinden durch das ewige deutsche Wesen, das auch in der hohen Kunst um unseres Daseins als Volk willen Schranken aufrichtet, und da fragt der lebendige, kämpferische Geist nicht nach „klassisch" oder „romantisch", wenn ein Werk, wie Goethe sagt, nur „gut und tüchtig" ist, so wird es auch wohl klassisch sein, d. h. aber tauglich zum Siege in diesem Kampfe und zum Vorbild auch für das Volk des Dritten Reiches!

II. Weimar — Bayreuth: Prophetische Stimmen.

Die neugewonnene Einsicht in die innere Einheitlichkeit von Weimar und Bayreuth legt uns die zweite Frage nahe, inwieweit beide nun tatsächlich, entsprechend dieser inneren Einheitlichkeit, aufeinander gegründet seien. Auf diese Frage gibt es zwei Wege der Beantwortung, weil es zwei Blickrichtungen der Forschung gibt: der eine wäre eine Zusammenstellung aller Aussprüche, Briefstellen usw. des Schöpfers des Bayreuther Kunstwerks und der Festspiele, wo er sich mit „Weimar" befaßt, wo also vom erreichten Ziel aus ein Rückblick auf den Weg gesucht wird — eine Arbeit, die schon in vielfachen Ansätzen und Teillösungen eine für ihre verhältnismäßig geringe Zukunftswirkung genügende Erledigung gefunden hat. Der zweite Weg, ungleich mühevoller, aber auch ungleich lohnender, wäre der: aus Aussprüchen des Weimarer Kreises die Vorahnung der kommenden Bayreuther Erfüllung und ihrer geistesgeschichtlichen Notwendigkeit zu erweisen — womit die Linie der inneren Einheitlichkeit in ihrem organischen Werden aufgezeigt wird und eben damit dem „Volk im Werden" ein ungleich lebendigerer und überzeugenderer Einblick in die einheitlichen Kräfte seiner großen Kulturüberlieferung geboten wird. Für uns war mit Rücksicht auf unser Thema der zweite Weg der gegebene. Die gleiche Rücksicht auf unser Thema ließ es uns freilich auch geboten erscheinen, ein Verfahren zu wählen, bei dem trotz äußerer stofflicher Begrenzung durch den Rahmen der Dissertation die Bedeutung unseres Problems voll zum Ausdruck kommt und eine entscheidende Lösung gesichert ist. Wir beschränken uns deshalb im wesentlichen auf einige wenige Werke unserer beiden Weimarer Dichterfürsten: auf Goethes „Wilhelm Meister", Eckermanns Gespräche mit Goethe und Goethes eigene Anmerkungen zu seiner Uebersetzung von Diderots „Rameaus Neffe"; sowie auf Schillers, der „Braut von Messina" nachgestellten Aufsatz: „Ueber den Gebrauch des Chores in der Tragödie". Natürlich kommen neben Goethe und Schiller auch andere Stimmen des Weimarer Kreises, bezw. der Weimarer Zeit zu Worte, soweit uns das um der wissenschaftlichen Vollständigkeit willen unerläßlich erschien. Dieser Vollständigkeit zuliebe sei an dieser Stelle erwähnt, daß, wer unsere Darlegungen auf dem diametralen Wege der Aeußerungen Richard Wagners über „Weimar" zu ergänzen wünscht, dies am zuverlässigsten durch die Lektüre zweier Quellen erster Ordnung erreichen kann: Richard Wagners Briefwechsel mit Liszt (1887) und Richard Wagners Briefe an Mathilde Wesendonck (1904, herausg. v. Wolfgang Golther).

Ein großer Teil der „Prophetischen Stimmen" enthält den Gedanken, den Platon im „Staat" und an anderen Stellen mehrfach ausspricht: die Musik besitze den Zauber, der Seele des Menschen eine sittliche Grundlage zu geben; darum stehe Musik (in Ton und Wort, denn es sei die Lyrik eine gesprochene Musik) am höchsten. Dabei ist Platons Einschaltung beachtenswert, in der er Ton und Wort gleichstellt und damit zeigt, wie bei ihm noch jenes in der Doppelbedeutung des griechischen „musice" als Dichtung und Musik ausgedrückte Gefühl für die Einheit alles ursprünglichen menschlichen Kunstvermögens lebendig ist, jene Einheit, die auch als letzte Einheit in Weimar wieder er-

strebt und in Bayreuth zurückgewonnen wurde. Es ist nicht nur ein ernstes wissenschaftliches Problem, sondern zugleich ein reizendes Schauspiel, aus einzelnen hier und da aufkeimenden Worten aus „Weimar" zu erkennen, wie, um mit Richard Wagner selber zu reden, „die klassischen Dichter die Musik im Bedürfnis, in der Ahnung gehabt haben". Ja, dieses Wort Wagners ist mit seinem doppelten Ausdruck von „Ahnung" und „Bedürfnis" wieder eines der schöpferisch wertvollen: die „Ahnung" macht den von uns begangenen Weg einer Verdeutlichung dieser seherischen Vorausschau überhaupt erst möglich, während das „Bedürfnis" andeutet, daß hier keine willkürliche gelehrte Konstruktion vorliegt, sondern eine tiefe geistesgesetzliche Notwendigkeit zu der von uns zu erweisenden inneren Einheitlichkeit geführt hat. Deutlich, so fährt Richard Wagner selber fort, drücke sich das oft aus, namentlich in der höchst glücklichen Festlegung des Gegensatzes von „plastischer" und „musikalischer" Dichtung für den von „epischer" und „lyrischer". Ja, diese Ahnung ist der innere Grund für den vielfach so verständnislos getadelten „opernhaften" Zug in den späteren Schauspielen Schillers und Goethes mit der Gipfelung in Schillers Chordrama, der „Braut von Messina", auf dessen vom Dichter selbst geschriebene lichtvolle Erläuterungen wir noch zurückkommen. Diese Ahnung war aber auch schon vor Goethe und Schiller — und blieb es auch neben und nach ihnen — in den besten Köpfen lebendig: so in den Hoffnungen, die Klopstock bewegten, als Gluck die musikalische Ausführung seiner Hermannsschlacht begeistert ins Auge faßte; so im Traum eines „Gesamtkunstwerks" bei Friedrich Max von Klinger, der ja mit seinem „Sturm und Drang" (1777) der ganzen vorklassischen Zeit den Namen gab; so in den kunstwissenschaftlichen Erwägungen Herders; so im Opernschaffen Webers und vor allem bei Beethoven, der die nahende Erfüllung all dieser Hoffnungen im Schlußsatz seiner neunten Symphonie bereits vernehmlich ankündigte. Diese Hoffnungen lebten auch in der Romantik weiter, wie besonders Hofmanns musiktheoretische Erörterungen, musikalische Novellen usw., F. Schlegels Betrachtungen über „klassisch" und „romantisch" bewiesen und manches andere, das wir in späterer umfassender Darlegung ausführlich zu erörtern gedenken. Schließlich darf auch nicht unerwähnt bleiben, daß der starke dramatische Pulsschlag, der schon in Klingers Werken spürbar, zu der mächtigen Steigerung bei Schiller und Kleist führte, geradezu auf das kommende „deutsche Drama" (Chamberlain) vorauswies, das doch eben in erster Linie Drama ist, in zweiter aber ein allgemeinsames Kunstwerk mit dem besonderen dramatischen Ausdrucksmittel der Musik. Mit dieser ist nun aber, um wieder Richard Wagner zu zitieren, „eine Allmacht gewonnen, gegen welche die Dichter jener so wundervoll suchenden, strebsamen Entwicklungsepoche mit ihren Arbeiten sich doch nur wie Skizzenzeichner verhielten. Deshalb gehören sie mir aber so innig an, sie sind mein leibhaftiges Erbstück. Aber glücklicher waren sie — glücklicher ohne die Musik. Der Begriff gibt kein Leiden; aber in der Musik wird aller Begriff Gefühl. Das zehrt und brennt, bis es zur hellen Flamme kommt, und das neue, wunderbare Licht aufleuchtet." Wie dieses „neue, wunderbare Licht", in dessen Mittag das Dritte Reich nun steht, bereits einen neuen Morgen verheißend, über Weimar aufzuleuchten beginnt, dies zu zeigen, ist unsere Aufgabe.

Dabei mögen unserer von Goethe geleiteten Hauptbetrachtung einige köstliche andere Stimmen vorausgehen, in denen Geist und Werk und Gesinnung von Bayreuth vorausgeahnt scheinen. Als eines der auffallendsten Worte, welche auf das Hochziel von Bayreuth vorausdeuten, ist uns da immer eine Briefstelle von Mozart vorgekommen, die wir nirgends in dem umfangreichen Schrifttum über Richard Wagner beachtet fanden. Mozart schreibt am 21. März 1785 aus Wien an Anton Klein: „Das wäre ja ein ewiger Schandfleck für Deutschland, wenn wir Deutsche einmal mit Ernst anfingen, deutsch zu denken, deutsch zu handeln, deutsch zu

reden und gar deutsch — zu singen!!" (Mozarts Briefe, herausgegeb. von Hugo Leichtentritt, S. 246.)

Doch als Mozart, spöttisch und mit wundem Herzen zugleich, also grollte, da wirkte bereits der Mann, der mit einigem Recht als Vorläufer Richard Wagners bezeichnet worden ist: Christoph Willibald Ritter von Gluck. Schon die Besten seiner Zeit, eben die das klassische „Weimar" verkörpernden Persönlichkeiten, waren sich der Besonderheit seiner Kunst bewußt und erwarteten auf dem von ihm beschrittenen Wege das Heil der künftigen Kunst, wie das kein Geringerer als Johann Gottlieb Herder ausgesprochen hat: „Von jener Herrscherhöhe, auf welcher sich der gemeine Musikus brüstet, daß die Poesie seiner Kunst dienet stieg er herab und ließ, soweit es der Geschmack der Nation, für die er in Tönen dichtete, zuließ, den Worten, der Empfindung, der Handlung selbst seine Töne dienen. Er hat Nacheiferung gefunden, und vielleicht eifert ihm bald einer vor, daß er nämlich die ganze Bude des zerschnittenen und zerfetzten Opernklingklangs umwirft und ein Odeum aufrichtet, ein zusammenhängendes lyrisches Gebäude, in welchem Poesie, Musik, Aktion und Dekoration Eines sind." Dies ist eine fast wörtlich mit Wagners eigenen Forderungen übereinstimmende Vorausverkündigung des Bayreuther Kunstwerks mit seiner Dreieinheit von Musik, Dichtkunst und Darstellung

Solche Vorahnungen der wahren Erfordernisse der „heil'gen deutschen Kunst" stehen keineswegs vereinzelt da Schon etwas früher finden wir ein ähnliches Urteil in den Fragmenten Lessings zu seinem „Laokoon": „Die Natur scheint die Poesie und Musik nicht sowohl zur Verbindung, als vielmehr zu einer und eben derselben Kunst bestimmt zu haben . . . ." An der gleichen Stelle fährt Lessing fort: „Hernach ist auch dieses noch zu erinnern, daß man nur eine Verbindung ausübt, in welcher die Dichtkunst die helfende Kunst ist, nämlich in der Oper, die Verbindung aber, wo die Musik die helfende Kunst wäre, noch unbearbeitet gelassen hat." Hier leuchtet ganz klar schon die Gegensätzlichkeit von Oper und allgemeinsamem Kunstwerk auf, die Richard Wagner zum Gegenstand seines theoretischen Hauptwerks „Oper und Drama" gemacht hat.

Wollen wir nun zu Goethes tiefen und mit hellsichtiger Klarheit unser Thema berührenden Worten über Dichtung, Musik, allgemeinsames Kunstwerk mit fruchtbarem Verständnis vordringen, so muß zunächst ein Vorurteil hinweggeräumt werden: die weitverbreitete Meinung von der „mangelnden Musikalität" Goethes, von der man seit jener Begegnung Goethes mit Beethoven in Teplitz reden hört. Freilich bleibt es richtig, daß Goethe dem braven Reichardt und dem biederen Zelter den Vorzug vor dem reckenhaften Beethoven gegeben hat, und daß hier Grenzen seines Wesens sichtbar werden. Hören wir aber andererseits so tiefe Worte von ihm, wie seinen Ausspruch über Bach, daß dessen Musik ihm wie ein Selbstgespräch Gottvaters vor der Erschaffung der Welt vorkomme, so dürften wir doch nachdenklich werden und schließlich zu der Auffassung gelangen, daß jene Fremdheit zwischen zwei so großen Genien wie Goethe und Beethoven weniger das Sondergebiet der Musik, als vielmehr ihr Wesen im allgemeinen betrifft. Unsere persönliche, den Widerspruch zwischen der angeblichen „Unmusikalität" Goethes und seinen feinsinnigen, von uns noch anzuführenden Aussprüchen über das tiefste Wesen der Musik lösende Bedeutung geht dahin, daß Goethe durch Beethovens Gestalt an den Titanismus seiner eignen Jugend erinnert wurde, und nun wehmütig jenes hohen inneren Gutes gedachte, für das er ein harmonisch-weises Leben eingetauscht hatte, das ihm im Grunde seines Herzens aber doch über alles wert und unersetzlich gelten mochte. Wie eine unliebsame Mahnung mag er da diese Gedanken angesichts der Unabänderlichkeit seines auf andre Weise erhabenen Lebensweges abgeschüttelt haben.

Sonst aber hat ihn sein so ganz auf „Augenhaftigkeit" gegründetes

Leben und Schaffen nicht gehindert, in einfühlend-verständnisvoller Weise über die Musik, die Muse der Musen, zu urteilen. Vor allem im zweiten Teile des „Faust" verlangt er derart häufig und an so bezeichnenden Stellen Musik, daß wir an Wagners Ausspruch erinnert werden, die klassischen Dichter von Weimar hätten bei ihrem Schaffen die Musik im Bedürfnis gehabt. Man gewinnt aus dem zweiten Teile des „Faust" geradezu den Eindruck, als ob sein Schöpfer, der alles Umfassende, bereits die Notwendigkeit des allgemeinsamen Kunstwerks vorausgeahnt hätte. Am 7. Februar 1827 sprach er zu Eckermann mit Bezug auf die Entwicklung sonderlich der Naturwissenschaften auf den von seinem dichterisch beflügelten Forschergeist eröffneten Bahnen das Wort: „Jetzt werden Vorschritte getan, auch auf den Wegen, die ich einleitete, wie ich sie nicht ahnden konnte, und es ist mir wie einem, der der Morgenröte entgegengeht und über den Glanz der Sonne erstaunt, wenn diese hervorleuchtet." Das gleiche Wort könnte auch als Motto über der Fülle der auf seine Werke zerstreuten, wie eine Vordeutung auf Bayreuth anmutenden Aussprüche stehen, die sich von dunkel gefühlter Notwendigkeit bis fast zu heller Gewißheit steigern. Wir legen um der Einheitlichkeit unserer Untersuchung willen der Wiedergabe derartiger Goethe-Worte zunächst seinen Erziehungsroman „Wilhelm Meisters Lehrjahre" zugrunde, der zudem, bekannt unter der freilich nicht recht passenden Bezeichnung eines Theaterromans, stofflich unseren Erörterungen besonders nahe steht.

Da hören wir über Wesen und Wirkung der Musik den Ausspruch: „Wenn sie zusammen sein mußten, so nahm man geschwind seine Zuflucht zur Musik, um alle zu verbinden, indem man jeden sich selbst wiedergab" (VIII, 10) — ein Wort, das den besonderen durch die Bayreuther Festspiele wiedererweckten Gemeinschaftsgeist zu bezeichnen scheint, den Geist einer Gemeinschaft von lauter Einzelnen, die allein durch das kultische Erlebnis des gleichen bluthaft bedingten Ideals verbunden sind, und die in dieser Gemeinschaft doch erst das finden, was Friedrich Schiller als höchsten Sinn des Daseins bezeichnete: über keinem Zwecke sich selbst zu versäumen, ein Wort also, das sich zusammen mit Schillers Ausspruch am weitesten von einer falschen Objektivität entfernt.

Schon näher kommt dem vorgefühlten Zielgedanken des allgemeinsamen Kunstwerks eine andere Stelle: nachdem der Harfner das Lied:

„Was hör' ich draußen vor dem Tor, was auf der Brücke schallen?
Laßt den Gesang zu unserm Ohr im Saale wiederhallen!"

vorgetragen hat, meint Wilhelm: „. . . wie sehr beschämt dieser Mann manchen Schauspieler. Haben Sie bemerkt, wie richtig der dramatische Ausdruck seiner Romanzen war? Gewiß, es lebte mehr Darstellung in seinem Gesang, als in unseren steifen Personen auf der Bühne; man sollte die Aufführung mancher Stücke eher für eine Erzählung halten und diesen musikalischen Erzählungen eine sinnliche Gegenwart zuschreiben." — „Sie sind ungerecht, versetzte Laertes; ich gebe mich weder für einen großen Schauspieler noch Sänger; aber das weiß ich, daß, wenn die Musik die Bewegungen des Körpers leitet, ihnen Leben gibt und ihnen zugleich das Maß vorschreibt; wenn Deklamation und Ausdruck schon von dem Komponisteur auf mich übertragen werden; so bin ich ein ganz anderer Mensch, als wenn ich im prosaischen Drama das alles erst erschaffen und Takt und Deklamation mir erst erfinden soll, worin mich noch dazu jeder Mitspielende stören kann." (II, 11.) Diese ausführliche Bemerkung des auf eine ausgedehnte Bühnenerfahrung zurückblickenden großen Dichters erscheint nicht nur höchst bedeutungsvoll als eine genaue Vorausverkündigung und Rechtfertigung des allgemeinsamen Kunstwerks und eine feinfühlige Vorerklärung seiner Notwendigkeit, sondern

auch als eine verbindende Brücke zwischen Weimar und Bayreuth, die sich hoch über philologischen Vorurteilen wölbt.

Da lesen wir ferner den bemerkenswerten Ausspruch: „Wenige Deutsche und vielleicht nur wenige Menschen aller neueren Nationen haben Gefühl für ein ästhetisches Ganze. Sie loben und tadeln nur stellenweise.“ Sollte der welterfahrene Altmeister deutscher Dichtung hier nicht den Grund aufgedeckt haben, aus dem heraus gerade Richard Wagner, der Schöpfer ganzheitlicher Kunst, immer wieder auf Unverständnis stoßen mußte? Er stellte das Ideal eines „ästhetischen Ganzen“ in der Gestalt seines allgemeinsamen Kunstwerks dar. Aber wie sollte er Widerhall wecken in den Herzen der heutigen, „nur stellenweise“ entzückten Stückwerksmenschen? Richard Wagner schuf das ganzheitliche Kunstwerk der Deutschen, für das Chamberlain geradezu den Ehrennamen des „deutschen Dramas“ forderte. Aber woher sollten die „Menschen neuerer Nationen“ ein Gefühl für die Ganzheit und den Ewigkeitshauch und ein Urteil über den Ewigkeitswert dieser Kunst gewinnen? Hier liegt also eine völlige innere Uebereinstimmung Goethes und Wagners vor, die für die geistesgeschichtliche Einheitlichkeit unserer deutschen Ueberlieferung bedeutsam ist, uns Deutsche des Dritten Reichs aber ganz besonders angeht, weil Streben nach neuer Einheitlichkeit und Ganzheitlichkeit eines unserer Hauptziele ist.

Am überraschendsten aber vielleicht unter den größeren zusammenhängenden Auslassungen Goethes zu unserer Frage klingt eine Stelle, wo mit eindeutigen Worten die seit der Gründung des Bayreuther Festspielhauses vielerörterte Frage des unsichtbaren Orchesters als klare Forderung ausgesprochen ist. Natalie erzählt von ihrem Oheim, welcher nicht ohne Musik, besonders nicht ohne Gesang habe leben können und dabei die Eigenheit gehabt habe, daß er die Sänger nicht sehen wollte. „Er pflegte zu sagen: . . . . bei Oratorien und Konzerten stört uns immer die Gestalt des Musikus: die wahre Musik ist allein fürs Ohr; eine schöne Stimme ist das Allgemeinste, was sich denken läßt, und indem das eingeschränkte Individuum, das sie hervorbringt, sich vors Auge stellt, zerstört es den reinen Effekt jener Allgemeinheit. Ebenso wollte er auch bei Instrumentalmusiken die Orchester so viel als möglich versteckt haben, weil man durch die mechanischen Bemühungen und durch die notdürftigen, immer seltsamen Gebärden der Instrumentenspieler so sehr zerstreut und verwirrt werde.“ (VIII, 5.) Diese klar ausgesprochene Forderung, die keiner Erläuterung bedarf, ist u. W. noch nirgends in dem Schriftentum über Wagner und Bayreuth beachtet worden, sodaß wir sie hier besonders hervorheben. Dazu veranlaßt uns außerdem noch die Aeußerung von der „schönen Stimme“, die „das Allgemeinste ist, was sich denken läßt“; sie läßt uns vorausahnen, weshalb die Geburt des deutschen Dramas mit seiner Allgemeinsamkeit notwendig aus dem Geiste der Musik hervorgehen mußte, und weshalb gerade das um das Ausdrucksmittel der Musik bereicherte allgemeinsame Kunstwerk in so besonderem Maße der Darstellung des Allgemeinsten, nämlich des Rein-Menschlichen, günstig war.

Nicht weniger bedeutsam für unser Thema sind die Aussprüche Goethes Eckermann gegenüber.

Friedrich Nietzsche hat in der „Götzendämmerung“ Goethes Gespräche mit Eckermann „das beste deutsche Buch“ genannt. Was uns dieses Werk zu unserer Frage zu sagen hat, darf daher unsere besondere Aufmerksamkeit erwarten. Auch gilt von ihm Goethes eignes Wort zu Eckermann vom 18. September 1823: „Bei der Jugend ist die Kenntnis der Dinge noch einseitig; ein großes Werk aber erfordert Vielseitigkeit.“ Vom Urteil des auf acht schaffensreiche Jahrzehnte zurückblickenden Genius aber dürfen wir tiefen Einblick erhoffen. Dieser Auf-

schluß erheischt heute besondere Beachtung, weil dabei, wie wir sogleich hören werden, von der Bedeutung der großen Kunst und ihrer Schöpfer für die Volksseele die Rede ist.

Wie eine Vorausdeutung auf Bayreuth mutet es uns an, wenn wir ihn am 30. März 1824 Eckermann mitteilen hören, nachdem er sich beklagt, daß uns „besonders hinderlich" sei, daß auf unseren Bühnen alles durcheinander gegeben wird: „An derselbigen Stelle, wo wir gestern den ‚Hamlet' sahen, sehen wir heute den ‚Staberle', und wo uns morgen die ‚Zauberflöte' entzückt, sollen wir übermorgen an den Spässen des ‚Neuen Sonntagskindes' Gefallen finden. Dadurch entsteht beim Publikum eine Konfusion im Urteil, eine Vermengung der verschiedenen Gattungen, die es nie gehörig schätzen und begreifen lernt. Und dann hat jeder seine individuellen Forderungen und seine persönlichen Wünsche, mit denen er sich wieder nach der Stelle wendet, wo er sie realisiert fand. An demselbigen Baum, wo er heute Feigen gepflückt, will er sie morgen wieder pflücken, und er würde ein sehr verdrießliches Gesicht machen, wenn etwa über Nacht Schlehen gewachsen wären. Ist aber jemand Freund von Schlehen, der wendet sich an die Dornen. Schiller hatte den guten Gedanken, ein eigenes Haus für die Tragödie zu bauen. . . Allein dies . . . war in unsern kleinen Verhältnissen nicht zu realisieren." Diese Realisierung aber heißt: Bayreuth mit seinem Festspielhaus, wozu es denn keiner Worte mehr bedarf, um die Linie der geistesgeschichtlichen Einheit erkennen zu lassen.

In immer neuer Beleuchtung taucht die Ahnung des kommenden allgemeinsamen Kunstwerks vor dem Seherblick des Weisen von Weimar auf; und wir Nachgeborenen, denen die Linie der geistesgeschichtlichen Einheit Weimars und Bayreuths aus diesen Worten deutlich wird, müssen Eckermann Dank wissen für die getreuliche Aufzeichnung jener Aussprüche, die ohne seine Gewissenhaftigkeit längst verweht wären, flüchtig wie der Augenblick, der sie geboren. Den Spott eines Heinrich Heine hat Eckermann jedenfalls nicht verdient.

Da ist vor allem die Klage Goethes über das Theater anzuführen, deren Uebereinstimmung mit den Beweggründen, die Richard Wagner zur Gründung der Festspiele veranlaßten, so offenbar ist, daß sie keiner Erläuterung bedarf: „Ich hatte wirklich einmal den Wahn, als sei es möglich, ein deutsches Theater zu bilden. Ja, ich hatte den Wahn, als könne ich selber dazu beitragen, und als könne ich zu einem solchen Bau einige Grundsteine legen. Ich schrieb meine ‚Iphigenie' und meinen ‚Tasso' und dachte in kindischer Hoffnung, so würde es gehen. Allein es regte sich nicht und rührte sich nicht und blieb alles wie zuvor." (27. März 1825.) Freilich gibt er die Hoffnung nicht auf, und für die Voraussetzungen, unter denen der kommende Reformator mit Erfolg seine große Aufgabe in Angriff nehmen könnte, findet er so herrliche Worte, belebt durch Beispiele aus der Geschichte und von einer so erstaunlich hohen völkischen Bewußtheit, daß wir seine Aeußerungen ohne jede Kürzung wiederzugeben uns verpflichtet fühlen: „Wiederum ist für eine Nation nur das gut, was aus ihrem eigenen Kern und ihrem eigenen allgemeinen Bedürfnis hervorgegangen, ohne Nachäffung einer anderen. Denn was dem einen Volk auf einer gewissen Altersstufe eine wohltätige Nahrung sein kann, erweist sich vielleicht für ein anderes als ein Gift. Alle Versuche, irgendeine ausländische Neuerung einzuführen, wozu das Bedürfnis nicht im tiefen Kern der eigenen Nation wurzelt, sind daher töricht und alle beabsichtigten Revolutionen solcher Art ohne Erfolg; denn sie sind ohne Gott, der sich von solchen Pfuschereien zurückhält. Ist aber ein wirkliches Bedürfnis zu einer großen Reform in einem Volke vorhanden, so ist Gott mit ihm und sie gelingt. Er war sichtbar mit Christus und seinen ersten Anhängern, denn die Erscheinung

der neuen Lehre der Liebe war den Völkern ein Bedürfnis; er war ebenso sichtbar mit Luthern, denn die Reinigung jener durch Pfaffenwesen verunstalteten Lehre war es nicht weniger. Beide genannten großen Kräfte aber waren nicht Freunde des Bestehenden; vielmehr waren beide lebhaft durchdrungen, daß der alte Sauerteig ausgekehrt werden müsse, und daß es nicht ferner im Unwahren, Ungerechten und Mangelhaften so fortgehen und bleiben könne." Dieser Ausspruch mit seiner doppelten Anwendbarkeit auf Richard Wagner, den Reformator unserer Kunst aus deutschem Wesen heraus, und Adolf Hitler, den Neugestalter unseres Staates aus tiefsten völkischen Bedürfnissen heraus, deutet damit noch über die Linie der geistesgeschichtlichen Einheit Weimar=Bayreuth hinaus auf das Dritte Reich, dem jene Einheit eine kulturelle Hauptgrundlage ist. Es ist dies eine der Einsichten, wo die enge Verbundenheit auch unserer scheinbar so weitab liegenden theoretischen Erörterungen mit den geistigen Lebensbedürfnissen des deutschen Volkes von heute ganz deutlich offenbar wird. Gerade solche Worte aber, wie jene beiden, zwar bei verschiedenen Gelegenheiten ausgesprochenen, aber von uns in den ihrem inneren Gehalt entsprechenden Zusammenhang gebrachten, bewahren uns auch am ehesten vor der Gefahr, das Verdienst unserer Kultur= und Staatserneuerer aus Vergangenheit und Gegenwart in ihrer Größe zu verkennen und nun, im sicheren Besitz des Schwererrungenen, das als etwas von selbst Verständliches hinzunehmen, was der Lebensinhalt der Edelsten unter uns gewesen ist und ein Wert für alle Zeiten bleiben wird.

Auch über die untrennbare Einheit von Dichtung und Musik, wofür das allgemeinsame Kunstwerk die höchste lebendige Bestätigung bietet, hat Goethe hellsichtige Worte gesprochen, die wiederum den Ausführungen Richard Wagners in „Oper und Drama" nahekommen. Am 7. Oktober 1828 berichtet Eckermann: „Das Theater kam zur Sprache, die letzte Oper ‚Moses' von Rossini ward viel beredet. Man tadelte das Sujet, man lobte und tadelte die Musik; Goethe äußerte sich folgendermaßen: ‚Ich begreife euch nicht, ihr guten Kinder', sagte er, ‚wie ihr Sujet und Musik trennen und jedes für sich genießen könnt. Ihr sagt, das Sujet tauge nicht, aber ihr hättet es ignoriert und euch an der trefflichen Musik erfreuet. Ich bewundere wirklich die Einrichtung eurer Natur, und wie eure Ohren imstande sind, anmutigen Tönen zu lauschen, während der gewaltigste Sinn, das Auge, von den absurdesten Gegenständen geplagt wird'."

Wie sehr er, übereinstimmend mit Richard Wagner, die Dichtung aus ihrer Aschenbrödelrolle in der herkömmlichen Oper erlöst wissen wollte, zeigt sein strenges Urteil über ein Werk, das auch in den Gesichtskreis Richard Wagners getreten ist. „Carl Maria von Weber", meint er am 20. April 1825, „mußte die ‚Euryanthe' nicht komponieren; er mußte gleich sehen, daß dies ein schlechter Stoff sei, woraus sich nichts machen lasse. Diese Einsicht dürfen wir bei jedem Komponisten, als zu seiner Kunst gehörig, voraussetzen." Dieser Ausspruch erinnert uns geradezu an Richard Wagners Worte: „Das Große, Mächtige und Schöne der dramatisch=musikalischen Konzeption, das wir in vielen Werken verehrter Meister vorfinden, ist niemand williger anzuerkennen, als ich. Was von je mich aber desto tiefer verstimmte, war, daß alle diese unnachahmlichen Vorzüge der dramatischen Musik in der Oper nie zu einem alle Teile umfassenden gleichmäßig reinen Stile ausgebildet antraf, in den bedeutendsten Werken fand ich in dem Vollendetsten und Edelsten ganz unmittelbar auch das unbegreiflich Sinnlose, ausdruckslos Konventionelle, ja Frivole zur Seite."

Ueberraschen derart einsichtsvolle Urteile, wie das über die Dichtung der „Euryanthe", bei dem größten Dichter deutscher Zunge schließlich

nicht, so findet die innere Einheitlichkeit seiner Welt- und Kunstauffassung mit der des Bayreuther Meisters doch auch in Urteilen über die seinem auf „Augenhaftigkeit" gegründeten Wesen fernerliegende Tonkunst einen Niederschlag. Bis auf die Erfordernisse der Instrumentation erstreckt sich seine Einsicht, wenn er am 8. April 1829 von einem Werke Reichards sagt, die Musik sei vortrefflich; „nur ist die Instrumentierung, dem Geschmack der früheren Zeit gemäß, ein wenig schwach. Man müßte jetzt in dieser Hinsicht etwas nachhelfen und die Instrumentierung ein wenig stärker und voller machen." Dabei darf uns der Ausdruck „Geschmack der früheren Zeit" nicht irre machen; natürlich kann bei einem derartig großen, ganz und gar außerhalb, oberhalb seiner Zeit stehenden Menschen nicht davon die Rede sein, daß er die Instrumentierung zu einer bloßen Geschmacksfrage erniedrigen wolle; im lebhaften Gespräch, wo die Worte nicht auf die Goldwage gelegt werden, wenn nur der lebendige Sinn recht zum Ausdruck kommt, mag er dies Wort gebraucht haben; aber es wäre vielleicht kein Fehler gewesen, wenn Eckermann, der seine Aufzeichnungen ruhig überdenken und nach der lebendigen Erinnerung ausgestalten konnte, hier etwas weniger pedantisch-genau, dafür aber sinngetreuer etwa „Entwicklung" oder „Ausbildung der Tonkunst in früherer Zeit" gesagt hätte.

Am nächsten unserem Thema der Einheitlichkeit aber steht sein Ausspruch vom 1. Dezember 1831, also wenige Monate vor seinem Tode, ein prächtiger, jugendlich feuriger Ausfall des 82-Jährigen wider das üble, unsachgemäße Fremdwort „Komposition", der zugleich die ganze Haltlosigkeit des Vorurteils von Goethes angeblich begrenzter Musikalität zeigt. Er sagt: „Es ist ein ganz niederträchtiges Wort, das wir den Franzosen zu danken haben, und das wir sobald wie möglich wieder los zu werden suchen sollten. Wie kann man sagen, Mozart habe seinen ‚Don Juan' komponiert! — Komposition! — Als ob es ein Stück Kuchen oder Biskuit wäre, das man aus Eiern, Mehl und Zucker zusammenrührt! Eine geistige Schöpfung ist es, das Einzelne wie das Ganze aus Einem Geiste und Guß und von dem Hauche Eines Lebens durchdrungen, wobei der Produzierende keineswegs versuchte und stückelte und nach Willkür verfuhr, sondern wobei der dämonische Geist seines Genies ihn in der Gewalt hatte, so daß er ausführen mußte, was jener gebot."

Die Krönung seiner Aussprüche, soweit sie Vorahnungen der kommenden allgemeinsamen Kunst darstellen, bildet aber wohl sein Wort vom Fest der Künste, mit dem er die erst wieder mit Richard Wagner zu einer weltgeschichtlichen Frage gewordene Kulturgewalt der Kunst abermals in den Kreis seiner Betrachtung zieht. Am 22. März 1825 hören wir ihn also verkünden: „Wer nicht ganz verwöhnt und hinlänglich jung ist, findet nicht leicht einen Ort, wo es ihm so wohl sein könnte als im Theater. Man macht an Euch gar keine Ansprüche, Ihr braucht den Mund nicht aufzutun, wenn Ihr nicht wollt; vielmehr sitzt Ihr im völligen Behagen wie ein König und laßt Euch alles bequem vorführen und Euch Geist und Sinne traktieren, wie Ihr es nur wünschen könnt. Da ist Poesie, da ist Malerei, da ist Gesang und Musik, da ist Schauspielkunst, und was nicht noch alles! Wenn alle diese Künste und Reize von Jugend und Schönheit an einem einzigen Abend, und zwar auf bedeutender Stufe zusammenwirken, so gibt es ein Fest, das mit keinem andern zu vergleichen." Hier also ist schon deutlich der Weg Richard Wagners zur Gründung der Festspiele vorgezeichnet: die zum Festspiel zusammenwirkenden Künste vermitteln höchste Feste im Sinne von Weihen, durch die wir an die wahren Gemeinschaftswerte erinnert werden und an die Heiligkeit dessen, was zu ihrer Förderung geschaffen worden ist. Es ist bei Goethe die gleiche Vorahnung, wie wir sie bei Nietzsche, vielleicht als Nachklang seines großen Erlebnisses Richard Wagner, in den Bruchstücken des

„Willens zur Macht“ aufgezeichnet finden: „Um schaffen zu können, müssen wir selber uns größere Freiheit geben, als je uns gegeben wurde; dazu . . . . Erleichterung durch Feste (Ahnungen der Zukunft: Die Feste feiern! Den Mythos der Zukunft dichten!) Selige Augenblicke! Und dann wieder den Vorhang zuhängen und die Gedanken zum festen nächsten Ziele wenden.“ Dieses Fest der Künste soll den Geist wahrmachen, der im Chor der Jünglinge im letzten Buche von „Wilhelm Meisters Lehrjahren“ zum Ausdruck kommt: „Wohl verwahrt ist nun der Schatz, das schöne Gebild der Vergangenheit! . . . In euren Herzen lebt es, wirkt es fort. Schreitet, schreitet ins Leben zurück! Nehmet den heiligen Ernst mit hinaus; denn der Ernst, der heilige, macht allein das Leben zur Ewigkeit!“ —

Dieselbe Uebereinstimmung von „Bayreuther“ Vor- und Nachklang bei Goethe und Nietzsche begegnet uns noch einmal in ihrem Urteil über die Persönlichkeit, als die für die Volksgemeinschaft wesentliche und entscheidende Macht der Kunst. „Was helfen aber alle Künste des Talents“, sagt Goethe am 2?. März 1827 zu Eckermann, „wenn aus einem Theaterstück uns nicht eine liebenswürdige oder große Persönlichkeit des Autors entgegenkommt, dieses Einzige, was in die Kultur des Volkes übergeht.“ Und wie eine Bestätigung dieses Ausspruchs klingt Friedrich Nietzsches Wort: „Richard Wagner ist nicht nur ein großer Künstler, sondern eine ganz große Kulturgewalt.“ Und noch einmal hören wir Goethe die Linie vom schaffenden Künstler zur Volksseele als eine geistesgeschichtlich geradeswegs zum Dritten Reich führende aufgreifen am 1. April 1827: „Ein großer dramatischer Dichter, wenn er zugleich produktiv ist und ihm eine mächtige, edle Gesinnung beiwohnt, die all seine Werke durchdringt, kann erreichen, daß die Seele seiner Stücke zur Seele des Volkes wird. Ich dächte, das wäre etwas, was wohl der Mühe wert wäre.“

Zum drittenmal begegnet uns schließlich diese Uebereinstimmung von „Bayreuther“ Vor- und Nachklang bei Goethe und Nietzsche bei einer Gelegenheit, die deshalb besonders bemerkenswert ist, weil Nietzsche selbst hier den in Frage kommenden Ausspruch Goethes zitiert und damit dartut, wie der Grundgedanke unserer Erörterungen hier, also die geistesgeschichtliche Einheit von Weimar und Bayreuth, schon in den besten Köpfen keimte. Goethe erklärt am 1. April 1827: „Es hat mir noch nie gelingen wollen, eine vollendete Aufführung meiner ‚Iphigenie‘ zu erleben. . . . Ich leide entsetzlich, wenn ich mich mit diesen Gespenstern herumschlagen muß, die nicht so zur Erscheinung kommen, wie sie sollten“. Und Nietzsche zitiert diesen Ausspruch in seiner IV. Unzeitgemäßen Betrachtung (Richard Wagner in Bayreuth, 1875/76), wo er kurz vorher die bedeutungsvollen Ausführungen macht: „Sein ‚Werk‘ wäre nicht ‚fertig‘, nicht zu Ende getan gewesen, wenn er es nur als schweigende Partitur der Nachwelt anvertraut hätte; er mußte das Unerratbarste, ihm Vorbehaltenste, den neuen Stil für seinen Vortrag, seine Darstellung, öffentlich zeigen und lehren, um das Beispiel zu geben, welches kein andrer geben konnte, und so eine Stil-Ueberlieferung zu begründen, die nicht in Zeichen auf Papier, sondern in Wirkungen auf menschliche Seelen eingeschrieben ist. Dies war um so mehr für ihn zur ernstesten Pflicht geworden, als seine andern Werke inzwischen, gerade in Beziehung auf Stil des Vortrags, das unleidlichste und absurdeste Schicksal gehabt hatten: sie waren berühmt, bewundert und wurden — gemißhandelt, und niemand schien sich zu empören.“ (8. Abschnitt.) Und wie eine Erläuterung der besonderen Bedeutung des Festspielgedankens als eines scharf vom Werke selbst zu sondernden, klingt Goethes Wort vom 11. März 1828 von der „Produktivität der Taten“, die in manchen Fällen noch um ein Bedeutendes höher stehe, als die bloße Dichtung. Wie zur Rechtfertigung des Gründers der Bayreuther Festspiele, von dem manche in

verstiegenem Idealismus lieber neue Werke oder Schriften statt des lebendigen Beispiels der Aufführungen gesehen hätten, sagt Goethe am 18. Mai 1824: „Wollte Gott, wir wären alle nichts weiter als gute Handlanger! Eben weil wir mehr sein wollen und überall einen großen Apparat von Philosophie und Hypothesen mit uns herumführen, verderben wir es."

Schließlich sei noch aus „Wilhelm Meisters Wanderjahren" ein bedeutsames, an Platons „Staat" erinnerndes Wort zu unserem Thema angeführt; wir lesen es in den Ausführungen über die „Pädagogische Provinz": „Bei uns ist der Gesang die erste Stufe der Ausbildung, alles andere schließt sich daran und wird dadurch vermittelt. Der einfachste Genuß, sowie die einfachste Lehre werden bei uns durch Gesang belebt und eingeprägt, ja selbst was wir überliefern von Glaubens- und Sittenbekenntnis, wird auf dem Wege des Gesanges mitgeteilt; andere Vorteile zu selbsttätigen Zwecken verschwistern sich sogleich; denn, indem wir die Kinder üben, Töne, welche sie hervorbringen, mit Zeichen auf der Tafel schreiben zu lernen und nach Anlaß dieser Zeichen sodann in ihrer Kehle wieder zu finden, ferner den Text darunter zu fügen, so üben sie zugleich Hand, Ohr und Auge, und gelangen schneller zum Recht- und Schönschreiben, als man denkt; und da dieses alles zuletzt nach reinen Maßen, nach genau bestimmten Zahlen ausgeübt und nachgebildet werden muß, so fassen sie den hohen Wert der Meß- und Rechenkunst viel geschwinder als auf jede andere Weise. Deshalb haben wir denn unter allem Denkbaren die Musik zum Element unserer Erziehung gewählt, denn von ihr laufen gleichgebahnte Wege nach allen Seiten." (II, 1.) In diesem Ausspruch vereinigt sich die Erkenntnis des allgemeinsamen Wesens der Musik, wodurch sie im letzten Grunde allein tragende und gesetzgebende Macht des Bayreuther Kunstwerks werden konnte, mit der Betonung ihrer erzieherischen Macht, wie sie in dem unsere Darlegungen eröffnenden Worte Platons schon ausgedrückt war und mit der Forderung einer „musischen Erziehung" nun auch für unsere Gegenwart die ihr zukommende lange mißachtete pädagogische Vorrangstellung heischt.

Nun gibt es aber bei Goethe in einem wenig beachteten Werkchen noch größere, zusammenhängende Auslassungen zu unserem Thema, die geradezu die Begründung einer groß gesehenen Musikgeschichte darstellen und ihr Thema so zuspitzen, als ob sie auf die Gegenüberstellung von Richard Wagners Hauptschrift „Oper und Drama" zielten. Wir finden sie in Goethes Anmerkungen zu seiner Uebersetzung von Diderots „Rameaus Neffe" unter der Ueberschrift: „Musik":

„Ein großer Teil des vorliegenden Gespräches handelt von Musik, und es ist nötig, hier einiges Allgemeine über diese Kunst zu sagen, damit jeder Lesende in den Stand gesetzt werde, die oft wunderlich genug geäußerten Meinungen einigermaßen zu beurteilen.

Alle neuere Musik wird auf zweierlei Weise behandelt, entweder, daß man sie als eine selbständige Kunst betrachtet, sie in sich selbst ausbildet, ausübt und durch den verfeinerten äußeren Sinn genießt, wie es der Italiener zu tun pflegt, oder daß man sie in Bezug auf Verstand, Empfindung, Leidenschaft setzt und sie dergestalt bearbeitet, daß sie mehrere menschliche Geistes- und Seelenkräfte in Anspruch nehmen könne, wie es die Weise der Franzosen, der Deutschen und aller Nordländer ist und bleiben wird.

Nur durch diese Betrachtung als durch einen doppelten Ariadnei'schen Faden, kann man sich aus der Geschichte der neuern Musik und aus dem Gewirr parteiischer Kämpfer heraushelfen, wenn man die beiden Arten da, wo sie getrennt erscheinen, wohl bemerkt und ferner untersucht,

wie sie sich an gewissen Orten, zu gewissen Zeiten, in gewissen Individuen zu vereinigen bestrebt und sich auch wohl für einen Augenblick zusammengefunden, dann aber wieder auseinandergegangen, nicht ohne sich ihre Eigenschaften einander mehr oder weniger mitgeteilt zu haben, da sie sich denn in wunderbaren, ihren Hauptästen mehr oder weniger annähernden Ramifikationen über die Erde verbreiteten.

Seit einer sorgfältigen Ausbildung der Musik in mehreren Ländern mußte sich diese Trennung zeigen, und sie besteht bis auf den heutigen Tag. Der Italiener wird sich der lieblichsten Harmonie, der gefälligsten Melodie befleißigen; er wird sich an dem Zusammenklang, an der Bewegung als solchen ergetzen, er wird des Sängers Kehle zu Rate ziehen und das, was dieser an gehaltenen oder schnell aufeinander folgenden Tönen und deren mannigfaltigsten Vortrag leisten kann, auf die glücklichste Weise hervorheben und so das gebildete Ohr seiner Landsleute entzücken. Er wird aber auch dem Vorwurf nicht entgehen, seinem Text, da er zum Gesang doch einmal Text haben muß, keineswegs genug getan zu haben.

Die andere Partei hingegen hat mehr oder weniger den Sinn, die Empfindung, die Leidenschaft, welche der Dichter ausdrückt, vor Augen; mit ihm zu wetteifern, hält sie für Pflicht. Seltsame Harmonien, unterbrochene Melodien, gewaltsame Abweichungen und Uebergänge sucht man auf, um den Schrei des Entzückens, der Angst und der Verzweiflung auszudrücken Solche Komponisten werden bei Empfindenden, bei Verständigen ihr Glück machen, aber dem Vorwurf des beleidigten Ohrs, insofern es für sich genießen will, ohne an seinem Genuß Kopf und Herz teilnehmen zu lassen, schwerlich entgehen. —

Vielleicht läßt sich kein Komponist nennen, dem in seinen Werken durchaus die Vereinigung beider Eigenschaften gelungen wäre; doch ist es keine Frage, daß sie sich in den besten Arbeiten der besten Meister finde und notwendig finden müsse.

Uebrigens, was diesen Zwiespalt betrifft, so ist er wohl nie gewaltsamer erschienen, als in dem Streit der Gluckisten und Piccinisten, da denn auch der Bedeutende vor dem Gefälligen die Palme erhielt. Ja, haben wir nicht noch in unseren Tagen den lieblichen Paisiello durch einen ausdrucksvolleren Komponisten verdrängt gesehen? — eine Begebenheit, die sich in Paris immerfort wiederholen wird.

Wie der Italiener mit dem Gesang, so verfuhr der Deutsche mit der Instrumentalmusik. Er betrachtete sie auch eine Zeit lang als eine besondere, für sich bestehende Kunst, vervollkommnete ihr Technisches und übte sie fast ohne weiteren Bezug auf Gemütskräfte lebhaft aus, da sie denn bei einer dem Deutschen wohl gemäßen tiefern Behandlung der Harmonie zu einem hohen, für alle Völker musterhaften Grade gelangt ist. —

In der Hälfte des vorigen Jahrhunderts waren die sämtlichen Künste in Frankreich auf eine sonderbare, ja für uns fast unglaubliche Weise manieriert und von aller eigentlichen Kunstwahrheit und Einfalt getrennt. Nicht allein das abenteuerliche Gebäude der Oper war durch das Herkommen nur starrer und steifer geworden, auch die Tragödie ward in Reifröcken gespielt, und eine hohle, affektierte Deklamation trug ihre Meisterwerke vor . . . . Durchaus war das Fratzenhafte eines gewissen Herkömmlichen so hoch gestiegen, daß es den aus innerer Naturkraft sich entwickelnden trefflichen Geistern der damaligen Zeit höchst auffallend und unerträglich scheinen mußte."

Wir hoffen, durch die Hervorhebung dieser weniger bekannten Ausführungen Goethes mittelbar gezeigt zu haben, wie die allbekannten

Reformforderungen Wagners gar nicht so umstürzlerisch gewesen sind, sondern sich organisch, keimhaft entwickelt, schon früher vorfinden, also nichts Zerstörendes, sondern Aufbau eines lange schlummernden neuen Lebens der Kunst und Kultur darstellen. Im letzten Abschnitt seiner Ausführungen tritt Goethe geradezu dem Bekämpfer der Großen Oper zur Seite mit fast den gleichen Einwänden und Waffen. Denn auch Wagners schärfster Kampf war der Kampf Wagners, des Deutschen, der die Anmaßung des fremden Volkes zurückweist, das jeden andern Volksgeist in die Enge der feststehenden, normativen romanischen Formen zu bannen bestrebt war. Bei Goethe wie bei Wagner zerpflückt das deutsche Selbstgefühl unbarmherzig jenes Machwerk, das bei allem hohlen Pomp der Natur gänzlich entfremdet war. Beide aber, Goethe und Wagner, vollenden damit nur jenen Kampf deutschen schöpferischen Volkstums, den einst Lessing mit der „Hamburgischen Dramaturgie" begann, Lessing, von dem das prachtvolle Wort über das französische Drama stammt, es sei so steif, als wäre jedes Glied an einen besonderen Klotz geschmiedet. —

Innerhalb der Grenzen, die wir unserem Thema eingangs selbst gesetzt, liegt nun aber noch die Betrachtung ebenfalls zusammenhängender und ähnlich bedeutender Aeußerungen Schillers. Diese finden wir jenem Werke hinzugefügt, das in Schillers Schaffen, ja in der gesamten klassischen deutschen Dichtung eine einzigartige Stellung einnimmt: es ist „Die Braut von Messina", in welchem Werke Schiller auf großartige Weise den Chor der antiken Tragödie zu erneuern sucht. So sehr war er sich der außerordentlichen Tragweite seiner Neuerung — die einen unmittelbaren Vorläufer des Bayreuther Kunstwerks darstellt — bewußt, daß er seine Tat, die im letzten Grunde jenem schon erwähnten, von Richard Wagner betonten Musikbedürfnis der klassischen Dichter entsprang, in einem besonderen Nachwort zu rechtfertigen für nötig fand. Wir lassen aus seinen Ausführungen „Ueber den Gebrauch des Chors in der Tragödie" die zu unserem Thema gehörigen Sätze hier folgen, in denen man eigentlich nur das Wort „Chor" überall durch „Orchester" zu ersetzen braucht, um sogleich eine bedeutsame Vorausverkündigung des allgemeinsamen Kunstwerks von Bayreuth vor sich zu haben. Schiller schreibt:

„Das tragische Dichterwerk wird erst durch die theatralische Vorstellung zu einem Ganzen; nur die Worte gibt der Dichter, Musik und Tanz müssen hinzukommen, sie zu beleben. Um dem Chor sein Recht anzutun, muß man sich . . . von der wirklichen Bühne auf eine mögliche versetzen; aber das muß man überall, wo man zu etwas Höherem gelangen will. Was die Kunst noch nicht hat, das soll sie erwerben; der zufällige Mangel an Hilfsmitteln darf die schaffende Einbildungskraft des Dichters nicht beschränken. Das Würdigste setzt er sich zum Ziel, einem Ideale strebt er nach, die ausübende Kunst mag sich nach den Umständen bequemen.

Indem man das Theater ernsthafter behandelt, will man das Vergnügen des Zuschauers nicht aufheben, sondern veredeln. Es soll ein Spiel bleiben, aber ein poetisches. Alle Kunst ist der Freude gewidmet, und es gibt keine höhere und keine ernsthaftere Aufgabe, als die Menschen zu beglücken. Die rechte Kunst ist nur diese, welche den höchsten Genuß verschafft. Der höchste Genuß aber ist die Freiheit des Gemütes in dem lebendigen Spiel aller seiner Kräfte. —

Wie aber nun die Kunst zugleich ganz ideell und doch im tiefsten Sinne reell sein — wie sie das Wirkliche ganz verlassen und doch aufs genaueste mit der Natur übereinstimmen soll und kann, das ist's, was wenige fassen. . . . Phantastische Gebilde willkürlich aneinander reihen, heißt nicht ins Ideale gehen, und das Wirkliche nachahmend wieder-

bringen, heißt nicht die Natur darstellen. Beide Forderungen stehen so wenig im Widerspruch miteinander, daß sie vielmehr — eine und dieselbe sind; daß die Kunst nur dadurch wahr ist, daß sie das Wirkliche ganz verläßt und rein ideell wird. . . . Es ist nicht genug, daß man das nur als eine poetische Freiheit duldet, was doch das Wesen aller Poesie ist. Die Einführung des Chors wäre der letzte, der entscheidende Schritt — und wenn derselbe auch nur dazu diente, dem Naturalism in der Kunst offen und ehrlich den Krieg zu erklären, so sollte er uns eine lebendige Mauer sein, die die Tragödie um sich herumzieht, um sich von der wirklichen Welt rein abzuschließen und sich ihren idealen Boden, ihre poetische Freiheit zu bewahren.

Die Tragödie der Griechen ist, wie man weiß, aus dem Chor entsprungen. . . . kann man auch sagen, daß ohne diesen beharrlichen Zeugen und Träger der Handlung eine ganz andre Dichtung aus ihr geworden wäre. Die Abschaffung des Chors und die Zusammenziehung dieses sinnlich mächtigen Organs in die charakterlose, langweilig wiederkehrende Figur eines ärmlichen Vertrauten war also keine so große Verbesserung der Tragödie, als die Franzosen und ihre Nachbeter sich eingebildet haben.

In der neuen Tragödie wird er (der Chor) zu einem Kunstorgan: er hilft, die Poesie hervorbringen. Der Chor leistet . . . dem neueren Tragiker noch weit wesentlichere Dienste, als dem alten Dichter . . . ., weil er die moderne gemeine Welt in die alte poetische verwandelt, weil er ihm alles das unbrauchbar macht, was der Poesie widerstrebt und ihn auf die einfachsten, ursprünglichsten und naivsten Motive hinauftreibt. Der Palast der Könige ist jetzt geschlossen, die Gerichte haben sich von den Toren der Städte in das Innere der Häuser zurückgezogen, die Schrift hat das lebendige Wort verdrängt, das Volk selbst, die sinnliche lebendige Masse, ist, wo sie nicht als rohe Gewalt wirkt, zum Staat, folglich zu einem abgezogenen Begriff geworden, die Götter sind in die Brust des Menschen zurückgekehrt. Der Dichter muß die Paläste wieder auftun, er muß die Gerichte unter freiem Himmel herausführen, er muß die Götter wieder aufstellen, er muß alles Unmittelbare, das durch die künstliche Einrichtung des wirklichen Lebens aufgehoben ist, wieder herstellen und alles künstliche Machwerk an dem Menschen und um denselben, das die Erscheinung seiner inneren Natur und seines ursprünglichen Charakters hindert, wie der Bildhauer die modernen Gewänder, abwerfen und von allen äußeren Umgebungen desselben nichts aufnehmen, als was die höchsten der Formen, die menschliche, sichtbar macht."

An dieser Stelle wird die Linie der geistesgeschichtlichen Einheit von Weimar und Bayreuth mit höchster Deutlichkeit sichtbar. Das „Menschliche", nennt Schiller den höchsten Inhalt der Kunst. Sagen wir dafür das Rein-Menschliche, so hören wir — Richard Wagner. In der „Mitteilung an meine Freunde" (Zürich, 1851) sagt er fast wörtlich wie Schiller: „. . . . gelangte ich . . . in das tiefere Altertum hinein. . . . Was ich hier sah war nicht mehr die historisch-konventionelle Figur, an der uns das Gewand mehr als die wirkliche Gestalt interessieren muß, sondern der wirkliche, nackte Mensch, an dem ich jede Wallung des Blutes, jedes Zucken der kräftigen Muskeln, in uneingeengter, freiester Bewegung erkennen durfte: der wahre Mensch überhaupt." Und etwas später, die Rolle des Orchesters im Sinne des Schillerschen Chores mit einbegreifend: „Ein Inhalt, der einzig dem Verstande faßlich ist, bleibt einzig auch nur der Wortsprache mitteilbar; je mehr er aber zu einem Gefühlsmomente sich ausdehnt, desto bestimmter bedarf er auch eines Ausdrucks, den ihm in entsprechender Fülle endlich nur die Tonsprache ermöglichen kann. Hiernach bestimmt sich ganz von selbst der Inhalt dessen, was der Wort-Ton-

dichter auszusprechen hat: es ist das von aller Konvention losgelöste Reinmenschliche." (Ges. Schr. IV, S. 318.)

Wie wenig dies aber zufällige Uebereinstimmung oder gar willkürliche Deutung ist, wie sehr wir mit der Aufzeigung dieser Linie innerer Verwandtschaft der Großen von Weimar und Bayreuth uns auf der Bahn innerlich wahrer, sinnentsprechender Deutung bewegen, bestätigt uns ein Ausspruch Goethes, wo sogar jener Ausdruck Richard Wagners vom „Reinmenschlichen" wortwörtlich vorkommt. Auf eine Bemerkung Eckermanns im Gespräche vom 1. April 1827, er habe irgendwo die Meinung aussprechen hören, die griechische Tragödie habe sich die Schönheit des Sittlichen zum besonderen Gegenstand gemacht, erwidert Goethe: „Nicht sowohl das Sittliche, als das Rein-Menschliche in seinem ganzen Umfange; besonders aber in den Richtungen, wo es, mit einer rohen Macht und Satzung in Konflikt geratend, tragischer Natur werden konnte. In dieser Region lag denn freilich auch das Sittliche, als ein Hauptteil der menschlichen Natur." Und vier Jahre später lehnt er im Gespräch vom 9. April 1831 noch einmal ausdrücklich ein längst verschollenes Bühnenstück mit den Worten ab, daß dieses, da der Hauptgedanke sich um Aristokratie und Demokratie drehe, kein allgemein-menschliches Interesse habe." Mit dieser Gegensätzlichkeit des Reinmenschlichen zum Parteipolitischen aber, wie Goethe sie hier im Auge hat, wird die Linie der inneren Einheit abermals über Weimar und Bayreuth zum Dritten Reich fortgeführt, in dem das jenseits aller Konvention jeder Art lebendige Reinmenschliche im Primat der Volksgemeinschaft vor allen anderen Interessen eine praktische Verwirklichung gefunden hat — eine gedankliche Einheitslinie, mit der abermals die von uns selbst geforderte produktive wissenschaftliche Einsicht genügend zu Tage treten dürfte. —

Indessen finden wir bei Schiller an der vorgenannten Stelle noch weitere Ausführungen, in denen die Rolle seines „Chors" in ganz auffallende Uebereinstimmung mit der Bedeutung des Orchesters im allgemeinsamen Kunstwerk tritt. Schiller sagt — und wir brauchen abermals nur das Wort „Chor" durch „Orchester" zu ersetzen, um die Bedeutung des Orchesters im deutschen Drama Wagners beschrieben zu hören —: „Der Chor ist selbst kein Individuum, sondern ein allgemeiner Begriff; aber dieser Begriff repräsentiert sich durch eine sinnlich mächtige Masse, welche durch ihre ausfüllende Gegenwart den Sinnen imponiert. Der Chor verläßt den engen Kreis der Handlung, um sich über Vergangenes und Künftiges, über ferne Zeiten und Völker, über das Menschliche überhaupt zu verbreiten, um die großen Resultate des Lebens zu ziehen und die Lehren der Weisheit auszusprechen. Aber er tut dieses mit der vollen Macht der Phantasie, mit einer kühnen lyrischen Freiheit, welche auf den hohen Gipfeln der menschlichen Dinge, wie mit Schritten der Götter, einhergeht — und er tut es, von der ganzen sinnlichen Macht des Rhythmus und der Musik in Tönen und Bewegungen begleitet . . . legt die lyrische Sprache des Chors dem Dichter auf, verhältnismäßig die ganze Sprache des Gedichts zu erheben und dadurch die sinnliche Gewalt des Ausdrucks überhaupt zu verstärken. Nur der Chor berechtigt den tragischen Dichter zu dieser Erhebung des Tons, die das Ohr ausfüllt, die den Geist anspannt, die das ganze Gemüt erweitert. Diese eine Riesengestalt in seinem Bilde nötigt ihn, alle seine Figuren auf den Kothurn zu stellen und seinem Gemälde dadurch die tragische Größe zu geben. Nimmt man den Chor hinweg, so muß die Sprache der Tragödie im ganzen sinken, oder was jetzt groß und mächtig ist, wird gezwungen und überspannt erscheinen. Der alte Chor, in das französische Trauerspiel eingeführt, würde es in seiner Dürftigkeit darstellen und zunichte machen; ebenderselbe würde ohne

Zweifel Shakespeares Tragödie erst ihre wahre Bedeutung geben." Dieser letzte Hinweis Schillers ist bedeutungsvoll für unser Thema, da Wagner ja bekanntlich von Shakespeare als seinem dramatischen Vorbild ausging, während Beethovens monumentale Musik bei seiner Konzeption des allgemeinsamen Kunstwerks etwa der Rolle des Schillerschen Chores im obigen Sinne gleichkam. Wir lesen dies bei ihm selbst schon sehr früh, nämlich in der „Autobiographischen Skizze" (1842) des noch nicht dreißigjährigen Wagner. Dort schreibt er: „Einmal lernte ich auch Englisch, und zwar bloß um Shakespeare ganz genau kennen zu lernen: ich übersetzte Romeos Monolog metrisch. Das Englische ließ ich bald wieder liegen, Shakespeare aber blieb mein Vorbild. Ich entwarf ein großes Trauerspiel . . . . Während ich dieses vollendete, lernte ich in den Leipziger Gewandhauskonzerten zuerst Beethovensche Musik kennen; ihr Eindruck auf mich war allgewaltig. Beethovens Musik zu „Egmont" begeisterte mich so, daß ich um alles in der Welt mein fertig gewordenes Trauerspiel nicht anders vom Stapel laufen lassen wollte, als mit einer ähnlichen Musik versehen."

Ein letztes Wort Schillers schließlich an der gleichen Stelle, daß der Chor „ideale Personen und Repräsentanten ihrer Gattung" darstelle, „die das Tiefe der Menschheit aussprechen", entspricht genau der Auffassung Wagners von der Stellung der Musik innerhalb des allgemeinsamen Kunstwerks, deren Primat er ja so sehr hervorhob, daß er den ursprünglichen, allgemeine Gedanken spiegelnden Schluß seiner „Ring"-Dichtung bloß darum strich, weil die Musik dies schon alles mit höchster Bestimmtheit ausspreche. (Ges. Schr. 2. Aufl. VI, 256.)

Wie unser Thema auch bereits in dem Gedankenaustausch der beiden großen Weimarer Dichter selbst aufgetaucht ist, mag schließlich ein Zeugnis von eindeutiger Klarheit bekunden. Am 29. Dezember 1797 schreibt Schiller an Goethe: „Ich hatte immer ein gewisses Vertrauen zur Oper, daß aus ihr wie aus den Chören des alten Bacchusfestes das Trauerspiel in einer edleren Gestalt sich loswickeln sollte." In bedeutsamer Weise wird hier das ersehnte, von der Oper her erwartete Kunstwerk der Zukunft bereits mit der griechischen Tragödie in ihrer Entstehungsgeschichte in Vergleich gebracht. Es ist denn auch wohl kein Zufall, wenn der Vollender dieses Gedankens, Friedrich Nietzsche, der Verfasser der Schrift über „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik", in seinem nach der Grundsteinlegung des Bayreuther Festspielhauses verfaßten „Mahnruf an die Deutschen" (1873) gerade auf diese Briefstelle Schillers aufmerksam macht und unter Bezug darauf alle zu ernster und tätiger Beteiligung aufruft, denen die Veredelung und Reinigung der dramatischen Kunst am Herzen liege, und die „Schillers wunderbare Ahnung" verstanden hätten, — eine Stimme mehr, um den jenseits willkürlicher Vergleichung tief geistesgesetzlich begründeten Zusammenhang Weimars und Bayreuths erkennen zu helfen.

So bilden die von uns zum einmütigen Chore verbundenen Stimmen Goethes, Schillers und Wagners, Nietzsches, wie sie von Weimar bis Bayreuth und von Bayreuth bis zum Dritten Reich erschallen, einen Beleg besonderer Art für den stolzen Ausspruch Schopenhauers: „Von der Gelehrtenrepublik ist oft die Rede, aber nicht von der Genialen-Republik. In dieser geht es so zu: ein Riese ruft dem andern zu durch den öden Zwischenraum der Jahrhunderte, ohne daß die Zwergenwelt, welche darunter wegkriecht, etwas mehr vernehme, als Getön, und mehr verstünde, als daß überhaupt etwas vorgeht. Und wiederum, dies Gezwerge treibt da unten unendliche Possen und macht großen Lärm, schleppt sich mit dem, was jene haben fallen lassen, proklamiert Heroen, die selbst Zwerge sind, und

dergleichen mehr, wovon jene Riesengeister sich nicht stören lassen, sondern ihr hohes Geistergespräch fortsetzen.

Haben wir einige Beispiele noch zaghafter Vorklänge der Stimmen Goethes und Schillers gebracht, so häufen sich in der Folgezeit, bei den Romantikern dieselben ahnungsvollen Vorausblicke. Schleiermacher und E. Th. A. Hofmann sprechen sich in ähnlichem Sinne aus wie unsere klassischen Dichter, wie denn letzterer überhaupt wiederholt die Musik zum Gegenstand von Novellen machte (Don Juan, Fermate).

Statt vieler Einzelstimmen, die im Rahmen unseres Themas doch nicht vollzählig zu Worte kommen könnten, sei ein Ausspruch Jean Pauls gebracht, der wohl den Gipfelpunkt all dieser Vorahnungen bedeutet und der, weil er 1813, im Geburtsjahr Richard Wagners, und an dem Orte der Verwirklichung seines höchsten Zieles, eben in Bayreuth, niedergeschrieben wurde, in doppeltem Sinne wie eine Prophetie anmutet. Wir finden ihn in Jean Pauls Vorrede zu E. Th. A. Hofmanns „Phantasiestücken in Callots Manier": „Bisher warf der Sonnengott immer die Dichtgabe mit der Rechten und die Tongabe mit der Linken zwei soweit auseinanderstehenden Menschen zu, daß wir noch bis zu diesem Augenblick auf den Mann harren, der eine echte Oper zugleich dichtet und setzt." „Oper", sagt Jean Paul, wie Schiller, aber er fügt hinzu: „echte" Oper, und scheint damit diesen Kunstausdruck auf seine ursprüngliche, aus der sprachlichen Abkunft des Wortes sich ergebende Bedeutung zurückführen zu wollen. Heißt doch „Oper" letzten Endes, vom lateinischen opus stammend, einfach: das Werk und sollte demnach zur Bezeichnung einer Kunstgattung dienen, die das Werk schlechthin böte, und der gegenüber alle anderen Kunstformen nur Ansatz, Vorbereitung, Skizze, Stückwerk, Teil dieses opus wären. Indessen trifft diese dem Worte zu entnehmende Wesensumschreibung der Oper nicht auf die geschichtlich gewordene Oper zu, sondern lediglich auf ihr Ideal, wie es die Großen von Weimar schon in der Ahnung vor sich sahen und wie es im allgemeinsamen Kunstwerk von Bayreuth Gestalt gefunden hat. Freilich haben wir denn in dieser allgemeinsamen Kunst, der gegenüber sich nach Richard Wagners eignem schon erwähnten Worte, die Wortdichtung wie Skizzenzeichnung verhält, das Werk schlechthin, das wahre opus, das bleibende, dauernde, wertvolle, das Werk als Opfer, dargebracht auf dem Altar der Ewigkeit zur Erfüllung der höchsten Sendung deutschen Volkstums! —

Lebenslauf.

Am 21. Februar 1902 wurde ich, Gustav Röll, als Sohn des Ingenieurs Friedrich Röll zu Frankfurt a. M. geboren. Ich bin preußischer Staatsangehörigkeit. Ich besuchte von 1908 bis 1917 die hiesige Adlerflycht-Realschule, danach die Klinger-Oberrealschule bis zur Reife. Seit dem Sommerhalbjahr 1925 studierte ich an der Johann Wolfgang Goethe-Universität, hauptsächlich Philosophie, Germanistik, Geschichte. Daneben suchte ich durch eingehende Befassung mit den lateinischen und griechischen Sprachdenkmälern dem humanistischen Bildungsziel möglichst nahe zu kommen. Seit 1927 wurde ich Mitarbeiter des Offiziellen Bayreuther Festspielführers, seit 1928 auch der „Bayreuther Blätter". Während der Bayreuther Festspiele 1927, 1928 und 1933 war ich in persönlicher Mitarbeit an der Richard Wagner-Gedenkstätte in Bayreuth tätig. Von 1929 bis 1933 wurden meine Studien durch schwere Erkrankung unterbrochen.

Allen meinen Lehrern, sowie den Freunden aus dem Bayreuther Kreise bin ich zu Dank verpflichtet. —